HABLA PARA QUE PUEDA VERTE*

Análisis crítico en torno a la vulnerabilidad en *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual

UCM, UAM y MNCARS

TUTORA: Selina Blasco Castiñeyra

ALUMNA: Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo

PALABRAS: 19.994

* La expresión "Habla para que pueda verte" fue acuñada por Georg C. Lichtenberg en *Über Physiognomick* (1778). En esta investigación se ha tomado del autor Paolo Virno, quien la desarrolla a propósito de su análisis en torno a la oralidad (Paolo VIRNO, "Habla, para que pueda verte", en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* [2003], Eduardo Sadier (trad.), Madrid, Traficantes de Sueños, 2005, pp. 140 y ss).

ÍNDICE

0. RESUMEN / ABSTRACT 1

1. INTRODUCCIÓN 2
1.1. Objeto del trabajo 2
1.2. Metodología y estructura del trabajo 3
1.3. Estado de la cuestión 4
· *Bailar en el neoliberalismo* 5
· *Recepción crítica de Jérôme Bel* 17
1.4. Aparato teórico 21
· *Revisión de la escena teológica* 22
· *Cuerpo en escena* 24
· *La ontología política del movimiento* 27

2. RECONSIDERACIONES EN TORNO A LA VULNERABILIDAD 31
2.1. Narrarse. Autobiografía en escena 32
2.2. La voz 38

3. FORMAS DE INDISCIPLINA 45
3.1. La bailarina y el coreógrafo 45
3.2. Revisitación del virtuosismo 51

4. TEMPORALIDADES DE LA DANZA 56
4.1. El cuerpo como archivo 60

5. CONCLUSIONES 67

BIBLIOGRAFÍA 70

SEPARATA
Contar la pieza II

RESUMEN

Este trabajo propone una aproximación a la pieza *Véronique Doisneau* (2004) del coreógrafo francés Jérôme Bel, atendiendo a la revisión crítica de la economía de la representación en la que se inscribe la danza y más específicamente al tipo de representaciones que esta produce y aquellas que desde esta pieza se plantean como modos alternativos de considerar el cuerpo en escena. De manera concreta, se analiza cómo en *Véronique Doisneau* este ejercicio toma la forma de una reorganización de la materialidad del cuerpo actuante desde el punto de vista de su vulnerabilidad y qué implicaciones estético-políticas pueden derivarse de esta perspectiva situándonos en el contexto más amplio de la producción coreográfica europea contemporánea.

ABSTRACT

This essay proposes a critical approach to *Véronique Doisneau*, an artwork of the French choreographer Jérôme Bel, focusing on its critical revision of the representation regime in which dance is inscribed and more specifically on the kinds of representations that dance produces and those that are suggested by the piece in relation to the alternatives modes of the conception of body in the scene. In particular, this essay analyses how in *Véronique Doisneau* this question is addressed by a reorganisation of the acting body materiality from the point of view of its vulnerabilty, and which aesthetic and political implications are derived from this perspective, considering it in the wide context of the contemporary European choreography.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto del trabajo

Este trabajo plantea una aproximación analítica, desde un punto de vista estético-político, a la pieza de danza *Véronique Doisneau* (2004) del autor francés Jérôme Bel (Montpellier, 1964). A través de este ejercicio, se busca poner en relación este caso de estudio concreto con un conjunto más amplio de trabajos coreográficos europeos contemporáneos atendiendo a cómo se articulan en esta pieza los intereses y principales líneas de investigación de esta escena artística. Dentro de la pluralidad de formas, agendas y líneas de acción que acoge este contexto, destaca el interés compartido por problematizar la ontología política de la danza; es decir, el cuestionamiento en torno a la ideología que ha animado históricamente la danza en Occidente como un espacio autónomo de representación. Desde estas prácticas, este espacio pasa a ser trabajado a la luz de sus intersecciones políticas, sociales, económicas, afectivas, históricas, éticas, etcétera; es decir, desde una consideración de la ecología del medio artístico (las condiciones de producción, circulación y recepción de los trabajos).

Con este propósito se estudiará la revisión crítica que *Véronique Doisneau* hace de la danza y el dispositivo teatral como ejercicios de subjetivación dentro de la economía de la representación. No obstante, de modo más específico, esta elaboración propone que la pieza *Véronique Doisneau* cuestiona no solo la representación como sistema que organiza nuestra relación con lo real, sino un tipo específico de representación de la bailarina y ofrece, en esta línea, otras conceptualizaciones posibles para el cuerpo en escena que pueden extrapolarse a un análisis más amplio sobre los modos de vida, que, como hemos apuntado, define el campo de intereses de cierta coreografía contemporánea en Europa. En este sentido, se propone un acercamiento a la pieza y su concepción del cuerpo en escena a partir de la organización política de su materialidad, que, entendemos, se realiza desde la perspectiva de lo vulnerable. Tomando la centralidad del cuerpo en escena como eje de esta investigación, analizaremos cómo su vulnerabilidad procura deslizamientos dentro de la construcción histórica de la danza y sus elementos constitutivos (las figuras del coreógrafo, el bailarín y el espectador), permitiendo ensayar otros modos de *estar* en escena.

1.2. Metodología y estructura del trabajo

En la elaboración de esta investigación se ha buscado poner en relación un caso de estudio concreto con un conjunto más amplio de problemáticas que recorren y conforman el contexto coreográfico en el que la pieza analizada, *Véronique Doisneau*, se desarrolla. De este modo, se han consultado tanto fuentes que de manera directa analizan esta escena coreográfica, la trayectoria de Jérôme Bel y la pieza en cuestión, como una serie propuestas que desde distintos ámbitos, especialmente el filosófico y el de la teoría política, plantean cuestiones que se han vinculado al caso de estudio y que si bien forman parte de un contexto afín, no se vinculan específicamente a las prácticas artísticas. La razón para recurrir a estas segundas elaboraciones ha estribado en la consideración de que las prácticas artísticas y especialmente la danza que analizamos son espacios productivos para pensar y ensayar formas de organización social, política, económica o afectiva, en tanto que se orientan y sostienen sobre la centralidad del cuerpo visto desde su materialidad. Este centralidad del cuerpo resulta, como argumentaremos, fundamental para muchas corrientes de pensamiento y práctica contemporáneas que desde posiciones plurales y diversas apuntan a horizontes relacionales y éticos para la articulación de los modos de vida.

En base a estas ideas, por tanto, se ha formulado un aparato teórico desde el que acercarnos analíticamente a la pieza, procurando, no obstante, que este ejercicio tuviera lugar como interpelación entre ambas instancias, es decir, que no implicase la instrumentalización de una u otra parte, o la imposición de un orden jerárquico según el cual o bien la teoría o bien el caso de estudio estuvieran al servicio de la reafirmación de la otra parte. Desde el punto de vista de la escritura, este ha sido tal vez uno de los mayores retos dada mi formación, esencialmente teórica; no obstante, ha supuesto un ejercicio determinante para volver a la materialidad del cuerpo, de un cuerpo concreto, una y otra vez, tratando de evitar conceptualizaciones que tiendan a la abstraccción[1].

[1] En este punto, resultaron especialmente *cercanas* las palabras de Judith Butler en el momento de considerar su práctica teórica en relación con las conceptualizaciones del cuerpo que ha establecido desde la publicación de *El género en disputa* (1990): "reflexioné sobre la posibilidad de que esta vacilación fuera una dificultad vocacional de quienes, formados en la filosofía, siempre a cierta distancia de las cuestiones corpóreas, tratan de demarcar los terrenos corporales de esa manera descarnada: inevitablemente pasan por alto el cuerpo o, lo que es peor, escriben contra él. […] Teorizar a partir de las ruinas del Logos invita a hacerse la siguiente pregunta: '¿Yqué ocurre con la materialidad de los cuerpos?' En realidad, en el pasado reciente, me formulé repetidamente esta pregunta del modo siguiente: '¿Yqué ocurre con la materialidad de los cuerpos, *Judy*? Supuse que el agregado del 'Judy' era un esfuerzo por desalojarme del más formal 'Judith' y recordarme que hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización", en Judith BUTLER, "Prefacio", en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* [1993], Alcira Bixio (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 11-12. Por otra parte, con lo expuesto se ha querido mantener abierta la pregunta que se plantea Isabelle Ginot, cuando se propone abordar analíticamente la pieza *One mysterious thing, said e.e. cummings** (1996), de la coreógrafa portuguesa Vera Mantero, sobre *qué* le hacen los discursos a la danza y la danza a los discursos, en Isabelle GINOT, "Dis-identifying: Dancing bodies and analysing eyes at work. A discussion of Vera Mantero's a mysterious Thing, said e.e. cummings*", *Discourses In Dance*, vol. 2, n.º 1, 2004. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/602 [Última consulta: 27/06/2017].

En relación con la estructura, se ha destinado la primera parte del trabajo a perfilar un marco contextual para la escena coreográfica en la que se inscribe esta pieza, así como un breve análisis de la recepción crítica de las producciones de Bel, para dar paso al mencionado aparato teórico sobre el que se sostiene y organiza esta investigación. La segunda parte acoge el análisis crítico de la pieza en base a tres elaboraciones conceptuales que se derivan de la mencionada centralidad del cuerpo: por un lado, (1) la atención a la exposición de una corporalidad vulnerable y aquellos efectos que procura; (2) la noción de la indisciplina vinculada precisamente a esta exposición del cuerpo como falible y no disponible; y (3) una aproximación a las temporalidades convocadas por el cuerpo en escena a partir del concepto del cuerpo como archivo. Por último, a modo de *separata* se incluye un análisis detallado de *Véronique Doisneau* en base al vídeo producido por la Ópera de París que se facilita en el DVD adjunto, y en el que se dan datos informativos a propósito tanto de la producción y recepción de la pieza, como información adicional en torno al léxico propio del ballet que se emplea en la misma.

1.3. Estado de la cuestión

Para plantear un estado de la cuestión, me gustaría analizar primero la escena de la coreografía europea contemporánea en la que se localiza la práctica del coreógrafo francés Jérôme Bel, que aun sin atender a una denominación común describe un productivo ámbito de trabajo animado por cuestiones, debates y líneas de investigación comunes. Asimismo, dado que uno de los principales rasgos que recorren estas prácticas es la consideración de la ecología general en la que se inscriben sus trabajos (sus condiciones de producción, circulación y recepción) y modos de vida de los profesionales culturales, resulta pertinente atender al escenario general provisto por las políticas neoliberales así como por los ejercicios y prácticas críticas que lo interpelan desde muy diversos ámbitos. Por otra parte, este análisis guarda especial relación con aquellas elaboraciones en torno a la revisión crítica de la materialidad del cuerpo en escena que se propone en *Véronique Doisneau*, y que, como veremos, apunta a las implicaciones de la danza dentro de un conjunto más amplio de problemáticas.

En este sentido, primero consideraremos aquellas conceptualizaciones que distintos autores han propuesto en torno a esta escena, para después detenernos brevemente en la recepción crítica de Bel[2].

[2] Para un acercamiento más detallado a la pieza *Véronique Doisneau*, véanse *Separata. Contar la pieza*, así como el vídeo de la realización en el DVD adjunto al término de este escrito.

Este apartado tiene el objeto de perfilar un ámbito de trabajo dentro de la coreografía europea contemporánea. Dos puntualizaciones resultan necesarias al inicio: por una parte, este escenario de producción artística no posee unas características fijas y, por otra, tampoco se define por la uniformidad en los tratamientos y enfoques que acoge. Al contrario, y como se desarrollará más adelante, se trata de un marco de producción heterogéneo y abierto en el que se inscriben creadores cuyas agendas y planteamientos son diversos y en ocasiones antagónicos. André Lepecki ha incidido en la dificultad de hallar una denominación consensuada para estas prácticas coreográficas, cuya acotación general son sus coordenadas espacio-temporales: hablamos de coreografía producida en Europa desde los años noventa del siglo pasado hasta la actualidad. Cabe hacer un breve inciso al respecto de la localización europea: como apunta Luk Van den Dries se trata de una escena local orientada internacionalmente, lo que él denomina "localización impura", pues responde a unas condiciones específicas, que pasaremos a desarrollar, dadas en el contexto europeo, pero que no derivan necesariamente de este único tejido cultural, sino que poseen una proyección más amplia y plural atendiendo a las trayectorias e intereses concretos de los artistas[3]. Volviendo a la ausencia de una designación común, Lepecki, a modo de ejemplo, cita el *Manifesto for a European Performance Policy* [Manifiesto de una política europea de performance], redactado en 2001 por un grupo de coreógrafos y críticos (entre quienes se incluían los artistas La Ribot, Xavier Le Roy y Bel, y el crítico Christophe Wavelet) alineados con lo que Lepecki nombra como "escena experimental"[4]. En el documento, los autores se resisten a denominar sus prácticas con una única palabra, aportando, por el contrario, varias[5]. Para Lepecki esta pluralidad de nombres es sintomática de la ampliación semántica del término "danza" y plantea un abanico de relaciones, sinergias y zonas de contacto que desbordan y

[3] Luk VAN DEN DRIES, "Bodycheck: Introduction", en Luk Van den Dries; et al. (eds.), *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Ámsterdam, Rodopi, 2002, p. 4.

[4] André LEPECKI, "La 'ontología más lenta' de la coreografía", en André Lepecki (ed.), *Agotar la danza.* Performance *y política del movimiento* [2006], Antonio Fernández Lera (trad.), España, Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2008, p. 117; y "Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene", en Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History: A Reader,* Londres, Routledge, 2004, pp. 171-172. Dentro de esta "escena experimental", Lepecki identifica coreógrafos y bailarines como Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Juan Domínguez, Martin Nachbar o Meg Stuart, entre otros. Véase el apéndice bibliográfico en relación con este autor.

[5] [Manifiesto para una política europea de la performance]: "[...] "arte de performance o performativo", "arte en vivo", "*happenings*", "eventos", "arte del cuerpo (*body art*)", "danza-teatro contemporáneo", "danza experimental", "nueva danza", "performance multimedia", "site specific", "instalación corporal", "teatro físico", "laboratorio", "danza conceptual", "danza independiente", danza/performance poscolonial", "danza de calle", "danza urbana", "teatro danza" [...]", cita y traducción en LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*, p. 117. Este documento fue concebido para su presentación en la Unión Europea con una serie de consideraciones en torno a la elaboración de una política de danza y artes vivas. En el contexto francés, se han empleado las expresiones *Nouvelle scène française* [Nueva escena francesa] o *Jeune danse* [Danza joven] sin que tampoco se haya establecido un consenso. Dentro de esta escena francesa, junto con Bel, encontramos a los coreógrafos Alain Buffards, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy, Alain Michard, Laurent Pichaud o Loïc Touzé. Véase Frédéric POUILLAUDE, "*Scène* and Contemporaneity", Noémie Solomon (trad.), *TDR*, vol. 51, n.º 2, verano de 2007, pp. 130.

desactivan las categorías disciplinares y estéticas[6].

En este sentido, y como ha señalado el autor[7], dotar de un único nombre a este conjunto heterogéneo de prácticas y perspectivas resulta contraproducente a los efectos pretendidos por las mismas, y, por tanto, desde estas líneas no se considera un aspecto prioritario, ni deseable. Por este motivo, a lo largo del presente trabajo se emplearán los términos "danza" o "coreografía"[8] como formas abiertas que no procuran una definición específica y concluyente, pero sí participan de un conjunto de características, denominadas por Lepecki "cualidades constitutivas asociadas a la danza"[9], que pasamos a describir brevemente. Por una parte, (1) su carácter efímero que no responde a la economía objetual y comporta unas condiciones concretas e irrepetibles para su actualización[10]. (2) La corporalidad pone el acento en el cuerpo del bailarín como medio para encarnar, re-encarnar y des-encarnar corporalidades varias, reconfigurando la noción de subjetividad como algo estable para proponer modos de subjetivación y subjetividades improbables. (3) La partitura o notación (*score*) surge en el siglo XVI como tecnología de sujeción frente al carácter efímero de la realización escénica, procurando corporalidades disciplinadas y rígidas, así como garantía de la primacía del texto sobre la ejecución del movimiento. No obstante, ya sea por sí misma o en su actualización, desde los años sesenta en Estados Unidos se han ensayado modos de relacionarse con ella como espacio de

---

[6] "La verdadera posibilidad de esta lista de nombres abierta e inacabada sugiere que la verdad de esta producción [de las prácticas experimentales mencionadas] reside en su propia performatividad más que en su acomodación en límites disciplinares y estéticos herméticos y previamente fijados y establecidos", en LEPECKI, "Concept and Presence…", *op. cit.*, p. 172 (trad. propia).

[7] *Ibid.*, p. 171: "Este movimiento no tiene un nombre todavía, y quizás es importante (y tal vez esencial para su proyecto) que permanezca sin nombre" (trad. propia).

[8] Más adelante se abordarán de manera específica las implicaciones del término "danza" y "coreografía" en la práctica de Jérôme Bel, dado que la problematización de ambos conceptos es una parte fundamental de su trabajo. Estas notas iniciales buscan proveer de un marco contextual las realizaciones de Bel, permitiendo situar sus intereses y líneas de trabajo en un abanico más amplio de prácticas y discursos.

[9] LEPECKI, "Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity", en André Lepecki (ed.), *Dance*, Londres; Cambridge (MA), Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2012, pp. 15-16; también en "Dance and the age of neoliberal performance", en André Lepecki (ed.), *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Londres; Nueva York, Routledge, 2016, pp. 14-16.

[10] Peggy Phelan escribió en 1993 uno de los textos de mayor resonancia dentro del ámbito de la danza y la performance, *Unmarked Unmarked. The Politics of Performance*, donde precisamente sitúa la ontología de la danza en su dimensión efímera que liga a la desaparición. Esta tesis de Phelan ha procurado un fértil espacio de debate en torno a varias cuestiones: por una parte, si efectivamente que algo sea efímero implica que desaparezca, interrogante que acompaña numerosas prácticas actuales que investigan la noción de archivo, cita y la convocatoria de temporalidades diversas en la realización escénica (§ *Temporalidades de la danza*); o si, como apunta Phelan, esta condición permite a la danza escapar a las lógicas capitalistas de producción, distribución y acceso, especialmente en una economía post-fordista como la actual. Los teóricos asociados al post-operaísmo italiano han investigado las implicaciones de la economía post-fordista y del denominado capitalismo afectivo o capitalismo cognitivo, muy vinculado al área de los trabajadores culturales, y sus análisis resultan pertinentes para acercarse a este debate. Veáse Maurizio LAZZARATO, "Immaterial Labour", en Paolo Virno; Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 133-150. También, desde otro ámbito teórico más directamente relacionado con las artes de performance y la danza, véase Bojana CVEJIĆ; Ana VUJANOVIĆ*, "Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović", *The Drama Review*, vol. 56, n.º 4, 2012, p. 175. (*Este artículo recoge una conversación virtual entre las autoras mencionadas en su título. He remitido en las notas al pie a la autoría de cada una de ellas según sean citadas en el cuerpo del texto; para el apartado bibliográfico he utilizado el criterio general de citar a quien edita el artículo, en este caso Jasbir Puar).

contestación, resistencia y producción de formas alternativas que no pasen por someter y regular los usos del cuerpo sino por identificar y ampliar sus potencialidades[11]. (4) La precariedad que se deriva tanto de la materialidad del cuerpo del bailarín y de lo efímero de la realización escénica, como de la posición subalterna de la danza dentro de la economía general del arte. Por último, encontramos la promesa de actualización que alberga toda partitura, (5) el carácter performativo de la danza. La performatividad tiene el sentido de no ser una forma metafórica o figurativa, por contrario, implica y produce unas condiciones concretas, que no pueden repetirse, que son efímeras y precarias, como se ha apuntado.

Volviendo a las "prácticas experimentales" que mencionábamos al inicio, y descartada una denominación única, recurrimos, no obstante, a trazar unas líneas o espacios de trabajo común, *common ground* según la terminología de Lepecki, entendiendo que pueden identificarse una serie de intereses, cuyo abordaje es plural, pero que incorporan en su conjunto una misma cuestión: la problematización de la ontología política de la danza. Esta revisión crítica tiene por objeto dirigirse hacia el propio espacio de producción de la danza poniéndolo en relación con un ecosistema más amplio; es decir, abandonar la consideración de la danza como un espacio autónomo de representación para ser analizado y trabajado a la luz de sus intersecciones políticas, sociales, económicas, históricas, éticas, etcétera[12]. Como apuntan Isabel de Naverán y Amparo Écija:

> La danza ha sido en muchos casos esa disciplina que ha estado "por encima de los contratos", considerándola siempre de una forma excepcional como la expresión de una libertad abstracta, no explícita y por tanto sin poder de eficacia real. Salvo en casos excepcionales cada nuevo movimiento era leído como metáfora del cambio posible, y no como un cambio real. Por esa razón, podemos pensar que observar y analizar los modos en que la danza opera en las esferas de la vida, la representación y el trabajo, nos darán quizás algunas claves para entender las potencialidades poéticas (y por tanto también políticas) de la danza en su materialidad[13].

---

[11] Véase Laurence LOUPPE, "Partituras", en *Poética de la danza contemporánea. (Continuación)*, Antonio Fernández Lera (trad.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 369. También a este respecto, los análisis de Lepecki en torno al surgimiento de la coreografía en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, pp. 13-44; y "Choreography as Apparatus of Capture", *TDR: The Drama Review*, vol. 51, n.º 2 (t. 194), 2007, pp. 119-123.

[12] Bojana CVEJIĆ, *To end with judgment by way of clarification*…, texto para el proyecto y plataforma *Mobile Academy* de Hannah Hurtzig et al., s.l, 2006, s. p. Disponible en: http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejic01.html [Última consulta: 03/05/2017]: "Lo que es importante ahora no es qué es la coreografía, sino lo que podría ser. Él [el coreógrafo] introdujo la forma proposicional —'Esto es coreografía'— usando el acto del habla para declarar su intención de proponer, cuestionar y, en nombre del mundo de la danza, confrontar al espectador con otro orden conceptual basado en ideas, valores, procesos y significados distintos de aquellos ocultos en la matriz romántica de la danza que la describe como una forma sublime y efímera de libre expresión individualista" (trad. propia).

[13] Isabel DE NAVERÁN; Amparo ÉCIJA, "Leer, bailar, escribir", en Isabel de Naverán; Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía,* Madrid, ARTEA Editorial, 2013, p. 7. Las comillas corresponden a la cita de CVEJIĆ, "*How open are you open" Pre-sentiments, pre-conceptions, pro-jections*, 2004. Disponible en línea en http://sarma.be/docs/819 [Última consulta: 22/07/2017]. Lepecki en la introducción a la antología de textos

De esta reconsideración, o "mutación" tal y como la entiende Frédéric Pouillaude[14], en el sentido de que no se trata de una configuración estilística pasajera, sino de un cambio de paradigma, se derivan distintas características y líneas de trabajo que Lepecki ha enumerado[15] y que nos servirán para orientarnos a propósito de la práctica de Bel. Por el momento, antes de un desarrollo más pormenorizado, procedemos a mencionarlas: (1) desconfianza en torno a las economías de la representación, (2) rechazo al virtuosismo como un fin, (3) limitación de los elementos escénicos, (4) insistencia en la presencia del bailarín o cuerpo actuante, (5) diálogo con las artes visuales y el arte de performance, (6) así como un posicionamiento político más o menos explícito que incorpora una crítica a la visualidad y un profundo diálogo con la teoría de la performance[16].

En este cuestionamiento de la ontología política de la danza, cuyo aspecto quizás más notorio, como abordaremos más adelante, es la ausencia de movimiento o quietud[17], podemos identificar un descontento compartido entre ciertos coreógrafos y bailarines de los años noventa con respecto a la danza que se estaba realizando en Europa y Estados Unidos en la década de 1980, por considerarla homogénea, repetitiva y desprovista de capacidad crítica y recursos experimentales[18]. En un contexto general, Lepecki apunta a una reconfiguración afectivo-político-estética de la danza durante los años noventa como resultado de la pandemia del sida y sus efectos sobre las nociones de identidad, cuerpo y biopolítica; así como al marco de hipervisualidad global procurado por la cultura del video-clip ligada al hip-hop, que mostraba nuevas articulaciones entre el cuerpo, la danza, el ritmo, el lenguaje y unas marcadas consideraciones y reivindicaciones políticas[19]. Ambos aspectos contribuyeron a

---

sobre danza y coreografía *Dance* (LEPECKI, "Introduction", en André Lepecki (ed.), *Dance*, Londres; Cambridge (MA), Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2012, p. 14), apunta a la ausencia de producción teórica hasta hace poco en torno a la danza, y distintos autores han lamentado la conceptualización que desde espacios como la filosofía se ha hecho de la danza como metáfora neutra del pensamiento, desprovista de efectos sobre lo *real*.

[14] POUILLAUDE, "*Scène* and Contemporaneity", *op. cit.*, p. 130: "[esta mutación] anuncia un cambio radical en el régimen de prodcción de los trabajos. […] Hoy, cualquier que trait announces a radical change of regime within the production of the works. […] Today anyone que se acerque a la danza verá que hay imposibilidades, que hay ciertas cosas que uno simplemente no puede hacer más, o al menos no con la misma *naïveté*: narración, expresión así como composición o virtuosismo" (trad. propia).

[15] LEPECKI, "Concept and Presence…", *op. cit.*, p. 173.

[16] No solo Lepecki identifica estos seis aspectos como cuestionamientos colectivos dentro de la práctica coreográfica contemporánea en Europa. Ramsay Burt, además de hacerse eco de esta enumeración de Lepecki, se centra en la reconsideración del virtuosismo como productor de valor y en el formato del solo extendido como estrategia para enfatizar la presencia del bailarín en escena, en Ramsay BURT, "Rethinking Virtuosity"; "Alone To the World. The Solo Dancer", en *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons (Oxford Studies in Dance Theory)*, Oxford; Nueva York, Oxford University Press, 2017, pp. 57-80 y 117-140. Asimismo, para Pouillaude es la pregunta por la dimensión escénica, performativa, de presentarse ante un público y las implicaciones que se derivan de ello. POUILLAUDE, *op. cit.*, p. 132: "nuestra mutación parece más bien cuestionarse sobre la esencia de la peformance [del ejercicio performativo] (¿hasta qué punto hablamos de evento cuando hago algo —o no— enfrente de alguien que no hace nada?)" (trad. propia).

[17] Debido a ello y por considerar la ausencia de movimiento como un desplazamiento fundamental dentro del cuestionamiento de la ontología política de la danza, Lepecki se ha referido a ella como "ontología política del movimiento". En LEPECKI, "Introducción. La ontología política del movimiento", *op. cit.*, pp. 13-44.

[18] Por ejemplo, el crítico de danza Frédéric Pouillaude describe la escena francesa de 1980 como *naïve*, reiterativa y abstraída de sus implicaciones político-estéticas, en POUILLAUDE, *op. cit.*, pp. 130 y 133.

[19] LEPECKI, "Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity", en André Lepecki (ed.), *Dance*, Londres;

subrayar las posibilidades y potencialidades de transformación política de la danza y, en un sentido más amplio, del trabajo con el cuerpo, asistiéndose a partir de 1990 a una revisitación crítica de la coreografía desde distintos ámbitos[20]. José Antonio Sánchez identifica también a partir del ensayo de Hal Foster, *El retorno a lo real* de 1996[21], un mayor compromiso político y social dentro de las prácticas artísticas, que tras ciertos excesos del posmodernismo y sus elaboraciones en torno a la sociedad del espectáculo, buscaban nuevas formas de articular relaciones con lo real[22]. Ramsay Burt aborda el mismo contexto y sostiene que este posicionamiento crítico dentro del ámbito coreográfico europeo alentó durante los años noventa el surgimiento de una suerte de campo de afinidades, afectos e intereses definido no solo por una revisión del medio artístico de la danza, sino del escenario abierto por el neoliberalismo globalizado[23] (no debe pasarse por alto que la década de los noventa estuvo inmediatamente precedida por la caída del Muro de Berlín) y la inoculación de sus lógicas capitalistas en la práctica totalidad de los espacios de vida[24], lo que Wendy Brown designa como "*stealth revolution*" [revolución sigilosa] y Lepecki como "*body snatching*" [profanación corporal][25].

Cambridge (MA), Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2012, pp. 20-21.

[20] Lepecki describe el interés con el que tanto desde la danza como desde otros ámbitos se han establecido zonas de contacto y trabajo que han ido configurando un espacio híbrido de producción artística práctica y teórica; cita a modo de ejemplos los ámbitos de la filosofía, los estudios culturales o el comisariado, citando casos concretos en *ibid.*, pp. 15-16. A esta lista podemos sumar, desde un perspectiva no de producción artística, las elaboraciones del ámbito de la teoría política así como de distintas movilizaciones sociales que, especialmente a raíz de la Primavera Árabe, están situando el cuerpo en conjunción con otros cuerpos en el espacio público —y las potencialidades de su organización— como encarnación de políticas de empoderamiento colectivo. Véase LEPECKI, "Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín" [2013], Montserrat Arce; Luciano Concheiro (trads.), *Nexos. Cultura y vida cotidiana,* 6 de junio de 2016, s. p. Disponible en: http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775 [Última consulta: 07/07/2017]; y muy especialmente Victoria PÉREZ ROYO; Diego AGULLÓ (eds.), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política,* Barcelona, Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.

[21] Hal FOSTER, *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996], Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2001.

[22] José A. SÁNCHEZ, "Introducción", en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* [2007], Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012, pp. 22-23: "Frente a la disociación de lo real —reducido a durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes —en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar un conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. El "retorno a lo real" implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y lo social". Sánchez sitúa este *retorno a lo real*, que describe no como una ruptura respecto al periodo anterior, sino como una revisión que continúa ciertas prácticas previas —como el arte de acción de los años sesenta y sententa— en el escenario propiciado por la primera guerra de Irak, las guerras de los Balcanes y más recientemente el atentado del 11-S en Nueva York.

[23] Para este escrito se han consultado las definiciones de neoliberalismo que aportan distintos autores, como Luc Boltanski y Ève Chiapello, Henry Giroux y David Harvey. En este sentido, se entiende que es una forma de capitalismo —"virulenta y brutal", según Giroux— surgida en la década de los setenta que apuesta por un mercado desregularizado que se impone como principal articulación para la toma de decisiones políticas, económicas y sociales, desplazando *de facto* el papel del Estado. Véase Henry A. GIROUX, *The Terror of Neoliberalism: Authoritarianism and the Eclipse of Democracy*, Boulder (CO), Paradigm, 2004; David HARVEY, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2007; y Luc BOLTANSKI; Ève CHIAPELLO, *The New Spirit of Capitalism* [1999], Gregory Elliott (trad.), Londres, Verso, 2007.

[24] BURT, *Ungoverning Dance*…, *op. cit.*, p. 8.

[25] LEPECKI, "Dance and the age of neoliberal performance", en *Singularities*…, *op. cit.,* p. 3; Brown desarrolla esta definición a lo largo de libro del mismo título: Wendy BROWN, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Nueva York; Cambridge (MA), Zone Books; MIT Press, 2015. (Trads. propias).

En este sentido, resulta pertinente mencionar las aportaciones y el diálogo de estas prácticas con el denominado "giro afectivo" dentro de los estudios sociales, iniciado también durante la década de los noventa en el contexto anglosajón y que, siguiendo la descripción de Patricia T. Clough, tiene entre sus más provechosas y duraderas aportaciones situar la materialidad del cuerpo y su capacidad de auto-organizarse en el centro de la producción práctico-discursiva[26]. Como apuntan los mencionados Burt, Brown y Lepecki, así como Clough, la consideración de la materialidad del cuerpo opera con una orientación distinta pero paralela e igualmente central en las políticas de subjetivación neoliberales[27]. Suely Rolnik señala a este respecto que la estrategia de la cultura occidental capitalista, que denomina "antropo-falo-ego-logocéntrica", consiste en neutralizar las formas abiertas y afectadas de ser en el mundo a partir de la disociación de la capacidad que tenemos como cuerpos; proponiendo, por el contrario, otras corporalidades experimentadas en clave disociativa, desprovistas de agencia crítica y política. De esta manera, puntualiza que la producción cultural dominante "no tiene el sentido de una supuesta superestructura simbólica, separada de una supuesta infraestructura material de una sociedad, sino el sentido de los modos de existencia en cada contexto y sus respectivos dibujos representacionales"[28]. Jon McKenzie, tomando el concepto de performatividad de Judith Butler y Athena Athanasiou —la capacidad de la performance de no representar sino de producir y transformar la realidad[29]— ha indagado en la performance no solo como práctica artística sino como realización y reafirmación de la subjetividad neoliberal, entendiendo que puede ser al mismo tiempo

[26] Patricia T. CLOUGH, "The affective Turn", en Melissa Gregg; Gregory J. Seighworth (eds.), *The affect theory reader*, Durham, Duke University Press, pp. 206-207. El "giro afectivo" no comporta una elaboración conceptual uniforme, sino que abarca un conjunto amplio proposiciones y ámbitos de producción teórica como las ciencias sociales, los estudios culturales, la teoría política, la teoría del arte, la filosofía, etcétera, que abordan desde sus distintas perspectivas la noción de afecto que, en sus muchas posibles declinaciones e interpretaciones, supone considerar el cuerpo (ya sea humano o no-humano) desde el punto de vista de su capacidad o potencia (de afectar y ser afectado). El concepto de afecto deriva del filósofo Baruch Spinoza (*Ética demostrada según el orden geométrico* [1677], Atilano Domínguez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2000, Tercera parte, Definiciones III) y también de su revisitación por parte de Gilles Deleuze (*Spinoza: filosofía práctica* [1970], Antonio Escohotado (trad.), Buenos Aires, Tusquets Editores, 2006; y otros).

[27] "Como la ideología y la economía están estrechamente relacionadas, la reflexión sobre los afectos —consciente o inconscientemente— implica siempre modos de organización social y económica. Los afectos son mteria tanto de constante intervención política como objeto de especulación mercantil. […] Eva Illouz ha expresado este vínculo con sutileza en *Les sentiments du capitalisme* (2006), donde deja constancia de cómo el desarrollo de la organización económica responde a nuevas maneras de entender lo que sucede en nuestros cuerpos. Así, pues la pregunta resulta invitable. Si queremos evolucionar hacia un nuevo orden social y económico, ¿qué afectos hay que promover y cómo debemos entenderlos?", en Quim PUJOL; et. al., "Sin título", en Ixiar Rozas; Quim Pujol, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015, p. 290. Véase también Eva ILLOUZ, *Les sentiments du capitalisme*, París, Éditions du Seuil, 2006. Véase también a propósito de los conocimientos situados y la resituación del cuerpo en los discursos teóricos Estelle BARRET; Barbara BOLT, (eds.), *Carnal Knowledge. Towards a "New Materialism" through the Arts*, Londres; Nueva York, I. B. Tauris, 2013; Paul CARTER, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*, Carlton, Melbourne University Press, 2004.

[28] Aurora FERNÁNDEZ POLANCO; Antonio PRADEL; Suely ROLNIK, "Una conversación con Suely Rolnik", *Re-visiones*, n.º 5, 2015, s. p. Disponible en: http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle128.html [Última consulta: 04/04/2017].

[29] Athena ATHANASIOU, "The political promise of the performative", en Judith Butler; Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge (GB); Malden (MA), Polity Press, 2013, p. 140.

un espacio de experimentación y de normatividad[30]. En una línea similar se sitúa Butler, "la materialidad [del cuerpo] deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder" y añade que en este proceso de organización de la materialidad definido por la reiteración performativa es donde se localizan las posibilidades de resistencia y de producir posiciones alternativas[31]. Precisamente, en la elaboración de su estética de lo performativo, Erika Fischer-Lichte sitúa en los años noventa "un cambio de enfoque en la investigación [en el que se] empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura. […] En este proceso fue necesaria la revision del concepto de performativo que incluyera de manera explícita las acciones físicas"[32]. En este sentido, podemos hacernos eco de las palabras de Lepecki, "pensar […] desde el punto de vista del cuerpo es precisamente la tarea de la coreografía"[33], y considerar la danza y, en general, las artes vivas como espacios privilegiados para la producción crítica en torno a los modos de vida. Como señala Victoria Pérez Royo:

> […] el papel de la danza (y otras prácticas corporales) no se reduce a la mera reproducción de la ideología hegemónica, sino que también es el lugar en el que se actualizan y ensayan diversas posibilidades sociales. Esta continuidad entre las esferas de lo real, posibilitada por el medio del propio cuerpo, es fundamental con vistas a los modos de organizar disidencias en un plano a la par dancístico, social y político[34].

En la pluralidad de sus formas, estrategias y orientaciones, la escena coreográfica que estamos

---

[30] Jon McKENZIE, "Introduction", en *Performance or Else: From Discipline to Performance*, Londres; Nueva York, Routledge, 2001, p. IX.

[31] BUTLER, "Introducción", en *Cuerpos que importan…*, *op. cit.*, p. 18. Antonio A. Sánchez se refiere a esta centralidad de la dimensión performativa del cuerpo y los discursos como "teatralización de la política", trasladándola tanto a las operaciones del sistema hegemónico como a las prácticas de resistencia y cuestionamiento que hallan en la exploración performativa de sus acciones una mayor efectividad para sus agendas, en SÁNCHEZ, "Introducción", en *Prácticas de lo real…*, *op. cit.*, p. 26. A este respecto, resulta también provechoso el análisis de Susan L. Foster a propósito de las conceptualizaciones y usos y prácticas políticas de cuerpo en los movimientos por los derechos civiles de los años sesenta en Carolina del Norte, las acciones de ACT UP AIDS Coalition to Unleash Power [Coalición del Sida para Desatar el Poder] a finales de los ochenta y principios de los noventa en Nueva York y otras ciudades estadounidenses, y las movilizaciones anti-globalización de Seattle en 1999. Véase Susan Leigh FOSTER, "Coreografías de la protesta" [2003], Ana Buitrago García (trad.), en Victoria Pérez Royo; Diego Agulló (eds.), *Componer el plural…*, *op. cit.*, pp. 71-106.

[32] Erika FISCHER-LICHTE, "II. Aclaración de conceptos", en *Estética de lo performativo* [2004], Diana González Martín; David Martínez Perucha (trads.), Madrid, Abada Editores, 2011, pp. 53-54: "Hasta finales de la década de los ochenta, en los estudios culturales dominaba una idea de cultura muy influida por la expression metafórica 'cultura como texto'. Tanto los fenómenos culturales concretos como las culturas en su conjunto se entendían como contextos estructurados constituidos por signos a los que se les podían atribuir significado. Consecuentemente, los más diversos intentos de describir e interpretar culturas fueron denominados 'lecturas'. […] [En la 'cultura como performance'] se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura, que hasta ese momento habían pasado inadvertidos. Tales rasgos dan lugar a una manera autónoma de referirse (de modo práctico) a realidades ya existentes o que se tienen por posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un carácter de realidad específico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprehendía". Podemos situar estas ideas también en relación al mencionado "retorno a lo real", en el que José A. Sánchez ve un deseo de articular lo real con los esquemas representaciones.

[33] LEPECKI, "Introducción. La ontología política del movimiento", en *Agotar la danza…*, p. 21.

[34] PÉREZ ROYO, "Componer el plural. Una introducción", en Victoria Pérez Royo; Diego Agulló (eds.), *Componer el plural…*, *op. cit.*, p. 16.

definiendo participa de esta mirada hacia aquello que rodea la danza y que organiza los modos de vida de quienes desarrollan su práctica profesional en torno a ella y, más extensamente, hacia el conjunto de elementos que conforman el escenario de los modos de vida en general. Al mismo tiempo, es importante incidir, como hace Burt, en que esta revisión crítica no se realiza como un cuestionamiento individual, sino que se desarrolla en torno a la conciencia de pertenecer a una escena colectiva, tanto si se ensayan y analizan explícitamente, es decir, como contenido temático, modos de colectividad, convivencia y negociación, como si no. Para Burt esto supone la adopción de una perspectiva ética, que vincula a las elaboraciones de filósofos como Emmanuel Levinas, Hannah Arendt, Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot en torno a la responsabilidad y los modos de relación con el otro[35].

Queda plantear la pregunta acerca de por qué precisamente en Europa, siendo los aspectos mencionados generales y globales (aun con particularidades locales y determinaciones geopolíticas e históricas esenciales). Una puntualización previa es necesaria: con Europa nos estamos refiriendo a Francia, Bélgica, Países Bajos, Alemania y los países post-comunistas de los Balcanes tras la desintegración de Yugoslavia en 1992. Burt y Van den Dries sostienen que la política de financiación pública y apoyo institucional de estos estados ha favorecido la configuración de esta escena experimental. Para Van den Dries la generación de estas condiciones económicas favorables y el reconocimiento y respaldo institucional han permitido a distintos coreógrafos a partir de los años noventa desarrollar una práctica no supeditada a los programas de los grandes teatros y, en este sentido, explorar formas híbridas abriendo la danza al contacto con otras prácticas[36]. Por su parte, Burt, haciéndose eco de la crítica al modelo estadounidense de Susan Leigh Foster[37] y comparando

[35] BURT, "Theory and the Ungoverning of Dance", en *Ungoverning Dance*…, *op. cit.*, pp. 21-27. Burt revisa a los efectos de sus consideraciones en torno al común, las elaboraciones de Lepecki (en *Agotar la danza*…, *op. cit.*) y su desatención de temas vinculados a la colectividad y los modos de estar-en-el-mundo en relación con otros. Según Burt, y desde este escrito nos hacemos eco de su punto de vista, la atención de Lepecki a este respecto se dirige hacia la acción y las capacidades individuales: "Lepecki descubre, en las obras que discute, una política de compromiso individual más que de responsabilidad y acción individual o colectiva", en *ibid.*, p. 25. A este respecto, en esta investigación atenderemos especialmente a la lectura de Levinas que realizan Adriana Cavarero y Judith Butler, en Begonya SAEZ TAJAFUERCE (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria, 2014. Por otra parte, resultan también muy pertinentes otras elaboraciones que extienden esta escena ética entre cuerpos para incorporar aquello no humanos. Véanse distintos textos de Donna J. Haraway, por ejemplo *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016; a propósito de una reconfiguración de las relaciones entre los distintos habitantes de la Tierra y los modos de relación descentralizada y tentacular.

[36] VAN DEN DRIES, "Bodycheck: Introduction", *op. cit.*, pp. 4-5. Van den Dries cita como ejemplo en su argumentación a Bel, apuntando a cómo la política de financiación y programación de los Países Bajos le ha procurado el marco para producir y desarrollar proyectos en distintos teatros holandeses.

[37] Susan L. FOSTER, "Financing Dances", en *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2002, pp. 121-140. Foster señala que, a lo largo de las décadas de los años ochenta y noventa, la entrada del mercado en el tejido artístico estadounidense heredero de los movimientos contraculturales de los setenta, alteró y neutralizó la potencialidad crítica de estas prácticas artísticas al modificar los modos de producción, circulación y recepción de las obras y con ello las formas de vida de los artistas. Lepecki también se ha referido al contexto estadounidense identificando una desconexión respecto a las experimentaciones de otros ámbitos artísticos a lo largo de las décadas de los años ochenta y noventa, en LEPECKI, "Crystallisation: Unmaking American Dance by Tradition", *Dance Theatre Journal*, vol.

ambos escenarios apunta que la poca (en el sentido de no determinante) injerencia del mercado y, en consecuencia, la mayor independencia respecto a las lógicas neoliberales ha dotado de un marco más propicio para la experimentación y la investigación de estos artistas, dirigidas precisamente a cuestionar las formas del capitalismo actual[38]. Desde otra perspectiva no necesariamente contradictoria sino complementaria y a modo de problematización de estas ideas, Isabelle Ginot en relación con el contexto francés describe las políticas de financiación pública de la danza en los años ochenta como operaciones de homogeneización y neutralización del contenido crítico de los trabajos coreográficos[39]. En la misma línea, Pouillaude identifica una serie de condiciones sociales, políticas y económicas derivadas de estas mismas políticas de financiación pública galas que reconfiguraron los modos de producción, distribución y recepción de la danza durante los años ochenta orientándolos hacia un modelo neoliberal que se mantuvo en los noventa[40]. Podemos añadir, a modo de actualización de estos análisis, que con la reestructuración de las políticas neoliberales tras la caída de Lehman Brothers en 2008, que se han traducido principalmente en disposiciones de austeridad en el gasto público, se han intensificado las condiciones de precariedad que Pouillaude identificaba, y, como apunta Isabell Lorey, la precariedad ha entrado en un proceso de normalización especialmente en el espacio de los trabajadores culturales, configurando no solo unas circunstancias específicas sino una forma de subjetividad[41].

15, n.º 2, 1999, disponible en línea: http://sarma.be/docs/614 [Última consulta: 05/04/2017]; y "Caught in a Time Trap", *Ballett International/Tanz Aktuell*, abril de 1999, disponible en línea: http://sarma.be/docs/659 [Última consulta: 05/04/2017].

[38] BURT, "Transatlantic Comparisons", en *Ungoverning Dance*…, *op. cit.*, pp. 31-56.

[39] GINOT, *op. cit.*, s. p.

[40] Pouillaude apunta, por una parte, a la disolución de las compañías fijas de danza, sustituidas por relaciones profesionales temporales, constituidas en base a trayectorias artísticas personales y autónomas, y no en torno a proyectos definidos a largo plazo. Esta circunstancia transformó las dinámicas de colaboración y trabajo entre bailarines y coreógrafos, derivando en una precarización de las condiciones laborales de ambos al finalizar los contratos de trabajo indefinidos (*Contract à Durée Indéterminée),* lo que también afectó a las condiciones de producción y distribución de las obras, viéndose limitados los repertorios al no contarse con un equipo fijo de profesionales que pudieran ensayarlos y actualizarlos con regularidad. Junto con la finalización de este tipo de contratos indefinidos, se asistió desde los años ochenta a una progresiva reducción del *Régime de l'intermittence* [Régimen de intermitencia], un complemento salarial público destinado cubrir las necesidades salariales de los profesionales del espectáculo (*arts du spectacle*), así como del cine y otros ámbitos, durante los periodos de inactividad, es decir, los tramos que van de un contrato temporal a otro; atendiendo a las condiciones específicas de inestabilidad y precariedad del sector. Su suspensión por parte del gobierno francés y el MEDEF (Mouvement des Enterprises de France [Movimiento de empresas de Francia]) en 2003 provocó una oleada de descontento —durante la cual se cancelaron destacados festivales de artes escénicas, como el Montpellier-Dance— revelando que lejos de tratarse de un complemento, el *Régime de l'intermittence* era una parte esencial de los ingresos de estos profesionales. Véase POUILLAUDE, "*Scène* and Contemporaneity", *op. cit.*, p. 131. Para una tratamiento en profundidad del giro neoliberal de las políticas culturales francesas en relación con la precariedad laboral generalizada en el contexto galo, véase Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, París, Seuil, 2002.

[41] Isabell LOREY, "Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović", *op. cit.*, p. 164. Lorey concibe el término "precariedad" (*Prekarität*) como categoría que denota posiciones sociales de inseguridad, jerarquización y acompaña los modos de producción de otredad; y en este sentido la relaciona con la noción de "precariedad gubernamental" de Michel Foucault (*Seguridad, territorio, población: curso del Collège de France (1977-1978)*, Horacio Óscar Pons (trad.), Madrid, Akal, 2008). Por su parte, Bojana Cvejić y Ana Vujanović describen de la siguiente manera el escenario post-fordista en el que desarrollan sus prácticas los artistas y teóricos relacionados con la performance y el trabajo del cuerpo, y cuestionan que estas formas desrregularizadas y flexibles de trabajar puedan ser

De este modo, podemos inferir las tensiones derivadas tanto de las dinámicas de asimilación y neutralización institucionales de los trabajos artísticos, así como de las precarias e inestables condiciones de producción cultural impuestas por el neoliberalismo y los modos de subjetividad que promueve para los trabajadores culturales[42]. En este escenario es donde las prácticas experimentales que venimos describiendo ensayan formas de contestar a la pregunta acerca de cómo bailar en el neoliberalismo desde una perspectiva crítica; interrogación que podría continuarse como plantea Lepecki:

> […] ¿cuáles son las condiciones de la situación en la que nos hallamos hoy, en un extremadamente expandido Occidente y sus cada vez más extendidas zonas de guerra, haciendo arte, coreografía, baile, escribiendo libros, creando obras, enseñando y aprendiendo y reuniendo y luchando y desesperando y estudiando la situación y luego regresando para más luchas y más desesperación, más trabajo y más creación artística, y más amor, y generalmente más muerte y más tristeza que alegría?[43]

Para finalizar estas notas sobre el contexto en el que se localiza la pieza que vamos a estudiar, me gustaría apuntar dos aspectos que resultan pertinentes en este análisis por su influencia a propósito de las conceptualizaciones del cuerpo; por una parte, (1) la referencia fundamental de las prácticas de arte de acción y de la denominada danza posmoderna de los años sesenta y setenta en Estados Unidos; por otra, (2) la reconsideración de la teoría en el marco de la danza contemporánea.

---

consideradas creativas o experimentales —en una especie de revistización de la figura del artista bohemio de las vanguardias— cuando en realidad supone una explotación de los recursos afectivos, políticos, sociales y económicos, y una precarización de los modos de vida: "Los creadores de performance en Europa han examinado las formas actuales del trabajo *freelance*, así como los estilos de vida, condicionados por el mercado neoliberal confundiéndolos con formas experimentales y creativas: producción de investigación artística en residencias, laboratorios y otras situaciones de trabajo temporal; la festivalización y la coproducción de proyectos que atomizan y multiplican el trabajo sin fin ni límite; la proliferación de proyectos a pequeña escala que rejuvenecen la mano de obra bajo a través de remuneraciones reducidas, etc. contratos de mano de obra barata, etcétera", en CVEJIĆ; VUJANOVIĆ, *ibid.*, p. 167. A estas consideraciones en torno a la precariedad en el panorama actual, podemos tal vez sumar las de Adriana Cavarero que identifica un renovado interés por revisar la noción de vulnerabilidad en relación con una propuesta ética, con los modos de socialización, que localiza en los dos mil y que desarrollaremos detenidamente en el cuerpo de esta investigación. Por el momento, nos tomamos su consideración a efectos de trazar cierta cronología para estas elaboraciones, intereses y líneas de acción contemporáneas: "La atención hacia lo vulnerable o, como yo prefiero decir, hacia lo inerme, se ha afirmado en tiempos recientes y, sintomáticamente, ha tomado el pliegue de una interrogación radical sobre lo humano todo a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001 y de la violencia consiguiente. […] desde la fecha en que Occidente percibió con consternación que era extraordinariamente vulnerable, o bien, dicho con una sensibilidad europea, vulnerable una vez más, y de manera extraordinaria e imprevista", en CAVARERO, "Inclinaciones desequilibradas", Àngela Lorena Fuster Peiró (trad.), en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria*…, *op. cit.*, p. 21. Podemos localizar este escenario también a propósito de lo mencionado en *Estado de la cuestión*, de las miradas que desde distintos ámbitos de conocimiento se están dirigiendo a cuetsionar la precariedad.

[42] Véase a este respecto la descripción de la figura del *entrepreneur* como modelo de subjetividad neoliberal en LAZZARATO, "The Misfortunes of the 'Artistic Critique' and of 'Cultural Employment'", en Gerald Raunig; Gene Ray; Ulf Wuggening (eds.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity, and Resistance in the "Creative Industries"*, Londres, MayFlyBooks, 2011, pp. 41-56.

[43] LEPECKI, "Dance and the age of neoliberal performance", en *Singularities*…, *op. cit.*, p. 2 (trad. propia).

En 1965, Yvonne Rainer escribe una suerte de manifiesto, *NO*, en el que reivindicaba abandonar los ideales ligados al virtuosismo y a la representación del texto coreográfico en la danza, apostando por el contrario por corporalidades no disciplinadas y no obedientes que implicasen una reconsideración ideológica del movimiento bailado[44]. Esta propuesta fue la premisa para las prácticas coreográficas que se desarrollaron especialmente en torno al Judson Theater, con figuras como Trisha Brown o Steve Paxton, y que establecieron un intenso diálogo con otras disciplinas artísticas, especialmente con el movimiento minimalista dentro de las artes plásticas, por su renuncia al romanticismo y sus declinaciones (proponiendo nuevas formas de producción, circulación y relación con las obras), y el arte de acción, como los *happenings* desarrollados en paralelo también en el contexto de los movimientos contraculturales estadounidenses, que procuraron un marco para pensar la "politización del cuerpo y del espacio privado", así como explorar la "inmediatez y la relación directa" en sus acciones para favorecer la ruptura del marco representacional[45]. Para Pouillade la diferencia o la revisión que ahora desarrollan las coreografías contemporáneas respecto a estos referentes es que la pregunta no se dirige hacia qué es la danza —cuáles son sus límites y hasta dónde podemos *hablar* de danza—, sino hacia el hecho escénico, hacia el ejercicio de presentarse como un cuerpo ante otro[46], o según Burt, hacia cómo podemos movernos políticamente[47]. De ahí que la interrogación se oriente hacia las condiciones en las que esos cuerpos se encuentran (condiciones afectivas, políticas, estéticas...). Para Sánchez, igualmente, es la centralidad del cuerpo en escena lo que caracteriza los trabajos actuales que en su tratamiento se alejan de los ejercicios solipsistas a los que en ocasiones conducían las experimentaciones de los años sesenta y setenta[48]. Es importante también incidir en el tipo de relación que se establece desde la escena europea que describimos con respecto a estos referentes: no se aplica un punto de vista evolucionista en el que las recientes superan a las previas, sino una forma dialógica que Lepecki describe como nudos y espacios compartidos que permiten trazar articulaciones que incorporan el pasado como modo de *hacer* desde el presente[49].

En relación con lo segundo y ligado también a estas experimentaciones de 1960 y 1970, Bojana Cvejić sostiene que la coreografía entendida como cuestionamiento dirigido en primer término sobre sí misma está íntimamente relacionada con una consideración de la teoría no como fijación o *explicación* de la realización escénica, sino como material de trabajo que acompaña e interactúa con lo bailado. En este sentido, la teoría comporta una reestructuración y reorganización del trabajo

---

[44] Yvonne RAINER, "Some Retrospective Notes on Dance for 10 People and 12 Mattresses Called *Parts of Some Sextets*" [1965], en André Lepecki (ed.), *Dance*, *op. cit.*, p. 48: "NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y la magia y el *hacer creer* no al glamour y a la transcedencia de la figura estrella no a lo heroico y no a lo anti-heorico no a la imaginería basura no a la implicación del performer o del espectador no al estilo no al confinamiento no a la seducción del espectador a través de las artimañas del performer no a la excentricidad no a conmover y no a ser conmovido" (trad. propia).
[45] SÁNCHEZ, "Introducción", en *Prácticas de lo real*…, *op. cit.*, p. 17
[46] POUILLAUDE, *op. cit.*, p. 138.
[47] BURT, "Transatlantic Comparisons", en *Ungoverning Dance*…, *op. cit.*, pp. 31-56.
[48] SÁNCHEZ, "Introducción", en *Prácticas de lo real*…, *op. cit.*, pp. 17-18.
[49] LEPECKI, "Concept and Presence…", *op. cit.*, pp. 170-171.

coreográfico: lo que la coreografía implica ya no es únicamente la notación del movimiento o su prescripción, sino la generación de unas condiciones específicas estético-políticas[50]. Cvejić, junto con Lepecki[51], apunta a la influencia de las aportaciones teóricas del postestructuralismo en torno a la figura del autor, del texto, del capitalismo, del género, de la cultura, de la deconstrucción, etcétera, como materiales que expanden y modifican la coreografía en tanto que producción abierta y no adscrita a una lógica disciplinar; a estas consideraciones podemos sumar las mencionadas por Burt a propósito de una ética de la responsabilidad[52]. Asimismo, para Cvejić la teoría ha procurado para la coreografía europea de los años noventa una nueva conceptualización del cuerpo y del trabajo con el cuerpo, entendiendo que la danza participa de la producción de sentido, de discurso[53]. Cvejić, no obstante, junto con otras autoras como Ginot y Paula Caspão[54] señalan la complejidad y las problemáticas que se derivan de la consideración de la teoría dentro de las dinámicas de poder y legitimación de la palabra escrita sobre el cuerpo[55].

---

[50] CVEJIĆ, *To end with judgment by way of clarification*…, *op. cit.*, s. p.

[51] LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, pp. 20-21: "[…] la obra filosófica y política de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari […] la suya no es solo una filosofía del cuerpo, sino una filosofía que crea conceptos que permiten un replanteamiento político del cuerpo. La suya es una filosofía que entiende el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires".

[52] De hecho, Burt otorga a las teorías del posestructuralismo francés (especialmente de Roland Barthes, Michel Foucault y Gilles Deleuze) una influencia fundamental para las prácticas coreográficas europeas, en BURT, "Theory and The Ungoverning of Dance", en *Ungoverning Dance*…, *op. cit.*, p. 21. Por su parte, Roberto Fratini, identifica en la no recurrencia de ciertos coreógrafos de los años noventa a producciones teóricas que considera fundamentales —y que podrían sugerir productivas líneas de investigación en los dos sentidos— el síntoma de una aproximación a la danza que continúa siendo complaciente, en Roberto FRATINI SERAFIDE, "Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas", en Magda Polo Pujadas; Roberto Fratini Serafide, Bàrbara Raubert Nonell, *Filosofía de la danza,* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015, pp. 41-43; 43: "Quizá el estudio de estos ostracismos silenciosos habría sido útil; no tan solo para confirmar lo obvio —es decir, que, para las prácticas experimentales de la danza de los noventa, el pesamiento del *anti-Œdipe* de Deleuze resulta más seductor que la metaforología de Blumenberg, o el pesismismo radical de Cioran o el humanismo de Levinas—, sino, de forma menos obvia, para que, en la renuencia ante partes fundamentales del patrimonio del siglo —inducida, no ya por el conocimiento, sino por una ignorancia 'táctica' de las cuestiones—, se descubriera todo aquello que la danza *no deseaba conocer de sí*".

[53] En un sentido inverso y complementario, Marina Garcés desde el ámbito de la teoría observa en las prácticas corporales un espacio prometedor para ensayar formas críticas encuerpadas, en las que la teoría se ponga en circulación entre los cuerpos. En Marina GARCÉS, "¿Qué podemos hacer? O sobre las intimidades de la crítica", en Óscar Cornago (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando*, Madrid, Continta me tienes, 2016, p. 398: "La palabra teórica no es enemiga de la crítica encarnada si encuentra la manera de ponerse en movimiento entre los cuerpos. [...] Tenemos que encontrar palabras que nos involucren, que cuando entren en contacto con nuestros cuerpos hagan que el mundo ya no sea el mismo. Lo importante de cualquier proceso de crítica que emprendamos es ser afectado tanto por el silencio como por esas palabras que buscamos juntos y que a veces logramos encontrar".

[54] Paula CASPÃO, "Invertir declinaciones. ¿Hay vida en 'el hacer teórico'?", en Quim Pujol; Ixiar Rozas (eds.), *Ejercicios de ocupación*…, *op. cit.*, p. 141: "Oh querida Teoría, ¿qué tipos de posturas éticas, políticas y económicas implicas cada vez que entras en acción? ¿Me permitirás bailar con tus fabricaciones?".

[55] GINOT, *op. cit.*: "Mi intención aquí no es sugerir que la danza esté más allá del lenguaje, en un retorno del reprimido movimiento de la crítica, ni defender un 'Contra interpretación' en los años 2000, sino más bien considerar [la cuestión de la danza y la teoría] desde el punto de vista de las 'fuerzas' y de su impacto en términos de circulación en este mercado de significación. En otras palabras, mi argumento no es tanto excluir la significación de la danza, sino más bien criticar la hegemonía del lenguaje y la significación —en el campo de la danza como en otros campos—. Si el concepto de 'danza más allá del lenguaje' ha tenido la consecuencia política de negar a la danza y al bailarín cualquier acceso al poder (discursivo), la reducción de la danza al

Para aproximarnos a la práctica de Bel y atender a cómo esta escena descrita toma forma en su trabajo, son fundamentales los análisis e investigaciones de teóricos y críticos de danza, así como otros coreógrafos y bailarines afines que han analizado y considerado su trayectoria[56]. Especialmente, Lepecki, que le dedica un ensayo en *Agotar la danza*, ha encontrado en el trabajo de Bel un productivo espacio para cuestionar la ontología política de la danza a través de una "crítica sistemática de la participación de la coreografía en el proyecto más genérico de la representación occidental"[57]. Formado previamente como bailarín[58], desde 1994 compone sus propias coreografías cuya recepción, en ocasiones alentada por las críticas poco favorables que acusan en ellas un exceso de *teoría* y ausencia de movimiento, como recoge Augusto Corrieri[59], le ha procurado una repercusión notoria tanto en

---

lenguaje, como consecuencia, niega la danza y los bailarines como poder. Y además esto mantendría las mismas dualidades —lenguaje/movimiento, teoría/práctica, pensar/experimentar— contra las que los estudios de danzan han estado intentando luchar" (trad. propia). Véase a este respecto la nota n.º 59 del presente escrito, donde se menciona brevemente la noción de "danza conceptual", ligada a estos debates.

[56] Su nombre se incluye en buena parte de las publicaciones y antologías en torno a la escena coreográfica europea; véanse los consultados para este trabajo en Jérôme BEL; Yvane CHAPUIS; Rebecca LEE, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2008; Jérôme BEL; Boris CHARMATZ, *Emails. 2009-2010*, Anna Preger (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2003; Martha BREMSER; Lorna SANDERS (eds.), "Jérôme Bel", *Fifty Contemporary Choreographers*, Londres; Nueva York, Routledge, 2011, pp. 42-48; BURT, "Not Conceptual", pp. 8-13, "Theory and the Ungoverning of Dance", pp. 21-29, "Transatlantic Comparisons", pp. 31-56, en *Ungoverning Dance*, *op. cit.*; Augusto CORRIERI, "Watching People in the Light: Jérôme Bel and the Classical Theater", en Claire Finburgh; Carl Lavery (eds.), *Contemporary French Theater and Performance*, Londres, Palgavre McMillan, 2011, pp. 213-223; Mathieu COPELAND, "Conversation with Jérôme Bel" [2011], en *Chorégraphier l'exposition / Choreographing Exhibitions*, Dijon, Les presses du réel, 2013, pp. 49-55; Simon MURRAY, John KEEFE, "Jérôme Bel and performance dance", en *Physical Theatre: A Critical Introduction*, Londres; Nueva York, Routledge, 2007, pp. 87-92; BEL; Steven DE BELDER, "Jérôme Bel. Interview", Clarice Tarring (trad.), en Luk Van den Dries; et al. (eds.), *Bodycheck*, *op. cit.*, pp. 267-277; en la mayoría de publicaciones de Lepecki, en LEPECKI, "La 'ontología más lenta' de la coreografía. Crítica de la representación en Jérôme Bel", en *Agotar la danza…*, *op. cit.*, pp. 87-120; "Afterthought. Four notes on witnessing performance in the age of neoliberal dis-experience", en *Singularities*, *op. cit.*, pp. 171-176; "Jérôme Bel in conversation with Gerald Siegmund" [2002], en André Lepecki (ed.), *Dance*, *op. cit.*, pp. 73-76; así como en publicaciones periodicas especializadas, como Una BAUER, "Jérôme Bel: An Interview", *Performance Research*, vol. 13, n.º 1, 2008, pp. 42-48; Marianne VAN KERKHOVEN, "Focus on Jérôme Bel", Gregory Ball (trad.), *Kaaitheater bulletin*, mayo de 2002, s. p. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/3060 [Última consulta: 15/06/2017]; Gerald SIEGMUND, "In the Realm of Signs: Jérôme Bel", *Ballett International/Tanz Aktuell*, 1998, pp. 34-37. Recientemente, a principios de este año, Gerald Siegmund ha presentado la primera monografía dedicada a Bel, *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

[57] LEPECKI, "La 'ontología más lenta' de la coreografía. Crítica de la representación en Jérôme Bel", en *Agotar la danza…*, *op. cit.*, p. 88.

[58] Jérôme Bel se forma como bailarín en el Centre National de Danse Contemporaine d' Angers (Francia) y trabaja para las compañías y coreógrafos Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier y Régis Obadia, Daniel Larrieu y Catarina Sagna, y Philippe Decouflé. Es asistente de este último en la conceptualización y organización de la ceremonia de los Juegos Olímpicos de Invierno en Altbertville de 1992, tras la cual, y gracias a los ingresos obtenidos por este trabajo, dedica dos años a leer y formarse teóricamente en filosofía posestructuralista francesa para comenzar en 1994 a realizar sus propias composiciones. Véanse BURT, "Not Conceptual", en *Ungoverning…*, *op. cit.*, pp. 12-13; BREMSER; SANDERS (eds.), "Jérôme Bel", *op. cit.*, p. 43.

[59] "[…] Se relaciona a Bel con frecuencia, en Francia y fuera, con las ideas de ruptura y provocación, que le han valido las etiquetas de *enfant terrible* de la coreografía, de artista 'anti-danza' y de 'vanguardista conceptual radical'", en CORRIERI, "Watching People in the Light…", *op. cit.*, p. 213 (trad. propia). Desde distintos ámbitos de producción crítica, se ha percibido la escena coreográfica europea que hemos descrito y en la que se incluye el trabajo de Jérôme Bel como *excesivamente* conceptual; viendo en el cuestionamiento de la ontología

Francia, donde trabaja habitualmente, como en otros contextos, siendo uno de los representantes más destacados de esta escena coreográfica europea.

La relación de Bel con las instancias "danza" y "coreografía" es ambivalente. A menudo ha rehusado reconocerse como coreógrafo y también ha mencionado la falta de placer e interés con la que afrontaba su etapa previa como bailarín. Respecto a su proceso de trabajo, ha achacado a cierta pereza su poco interés en la convocatoria y realización de ensayos con los bailarines, y lo ha definido como una actividad preeminentemente conceptual, que desarrolla frente a un escritorio[60]. La teoría, especialmente la filosofía francesa postestructuralista, constituye una parte esencial en la conceptualización de sus trabajos, que, no obstante, encuentra en el cuerpo en escena la forma de organizarse. Algo similar, a tenor de las propias declaraciones de Bel en una conversación con Una Bauer en la que ambos analizan sus trabajos hasta 2008, sucede con la danza[61]. Bel sostiene estar interesado en aquello que rodea a la danza, poniendo el movimiento bailado en segundo plano, o prescindiendo de él[62], para centrarse en el dispositivo teatral como ejercicio de subjetivación propio

política del movimiento (es decir, que la danza deje de vincularse intrínsecamente al movimiento) un terreno infértil. Anna Kisselgoff, crítica veterana de danza en diciembre del año 2000, en un texto titulado "Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In on Time" publicado por *The New York Time*s, reducía la incorporación de la quietud en las realizaciones escénicas a un "tic" o moda, preguntándose: "Todo es muy de 'hoy'. ¿Y mañana qué?" (en Anna KISSELGOFF, "Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In on Time", *The New York Times*, 30 de diciembre de 2000, s. p. Disponible en línea: http://www.nytimes.com/2000/12/31/arts/dance-the-year-in-review-partial-to-balanchine-and-a-lot-of-built-in-down-time.html [Última consulta: 17/05/2017]. tra al cast. en LEPECKI, "Introducción. La ontología política del movimiento", *op. cit.*, p. 14). Otra parte de la crítica de danza se ha valido de la denominación "danza conceptual" para lamentar lo que entienden que es un abandono del trabajo con el cuerpo y el movimiento, en favor de la abstracción teórica. Dominique Frétard se ha referido específicamente a una parte de la coreografía francesa de los años ochenta y noventa, como "no-danza" (*non-danse*), al considerar que privilegia el concepto sobre cuerpo, lo que se manifiesta según sus palabras el paso de la movilidad a la inmovilidad, de la esperanza a la apoplejía (en Dominique FRÉTARD, *Danse contemporaine: Dance et non-danse*, París, Cercle d'Art, 2004, p. 8. Cita y traducción al inglés en BURT, "Contemporary European Dance and the Commons", en *Ungorverning*…, *op. cit.*, p. 10. También en FRÉTARD, "La fin annoncée de la non-danse", *Le Monde*, 6 de mayo de 2003. La expresión danza conceptual resulta también problemática para el propio Bel, según expresó en una conversación mantenida con los también coreógrafos Jonathan Burrows y Xavier Le Roy, y la teórica y dramaturga Bojana Cvejić en 2007. La charla "Not Conceptual" se celebró el 22 de febrero de 2007, como parte del programa de charlas y conferencias *Parallel Voices*, organizado por el Siobhan Davies Studios de Londres. Disponible en línea: http://www.siobhandavies.com/watch-listen/2007/10/03/test/ [Última consulta: 03/05/2017].

[60] Laura FALCOFF, "La pereza del coreógrafo", *Revista Ñ. Clarín,* 19 de agosto de 2015. Disponible en línea: https://www.clarin.com/escenarios/jerome-bel-pereza-coreografo_0_H1OVFEKP7e.html [Última consulta: 05/07/2017].

[61] […] mi trabajo puede funcionar solo en el contexto de la danza. Si lo miras desde otro punto de vista, se producen malentendidos. El término "coreógrafo" me parece obsoleto en relación con lo que los coreógrafos están haciendo y lo que yo estoy haciendo. Diría que soy un director de teatro cuya materia es la danza. Estoy produciendo un teatro de la danza (algunos están produciendo un teatro del texto, un teatro de la imagen, por ejemplo). Yo utilizo el marco teatral (hablando arquietónicamente, históricamente, culturalmente y socialmente) para analizar la danza, para producir un discurso desde ella. Creo que cuestionar la danza puede ofrecer puntos interesantes. Pero más precisamente, o tal vez más recientemente, lo que representa un interés para mí es qué es la representación teatral, cuál es la extraña estructura que produce (estoy considerando el *dispositive* [dispositivo] completo: audiencia, performance, autores) y cómo eso puede ser interesante para entender la relación del ser humano con la representación", en Una BAUER, "Jérôme Bel: An Interview", *Performance Research*, vol. 13, n.º 1, 2008, p. 43 (trad. propia).

[62] *Ibid.*, p. 44: "un giro de la danza hacia aquello que rodea a la danza: la vida de la bailarina (*Véronique Doisneau*), el cuerpo del bailarín (*Jérôme Bel*), los espectadores de danza (*The Show Must Go On*), la historia de la danza (*The*

de la economía representacional en un sentido amplio (cómo afecta la representación a las formas de conocimiento y, por tanto, a nuestras relaciones y organizaciones de los modos de vida), como recoge Corrieri: "[…] el término 'radical' [aplicado a Bel] puede ser útil si consideramos la etimología de la palabra que significa 'raíz'. La estética de Bel y su proyecto crítico provocan pensamientos, admiración y desaprobación porque evidencian las raíces del teatro y espectáculo occidentales"[63]. Lepecki, precisamente, describe la práctica de Bel como afanada en "desvelar cómo la coreografía participa específicamente en y es cómplice de la 'sumisión de la subjetividad' de la representación bajo las modernas estructuras de poder", para lo cual:

> […] explora y desestabiliza el cierre de la representación sobre sí misma mediante un desordenamiento del isomorfismo reificado que la representación establece entre presencia, visibilidad, carácter, nombre, cuerpo, subjetividad y ser, todos ellos conceptos funcionalmente equivalentes para la representación, que sostienen la fantasía de la unidad del sujeto[64].

Este ejercicio, como también describen Martha Bremser y Lorna Sanders, toma la forma de un radical cuestionamiento de todo aquello que históricamente se ha asociado a la danza[65], que Bel "aborda […] mediante su exposición, su exageración, su subversión, su destrucción, su complicación"[66], pero también "sutiles desarmes"[67], siendo una de sus principales consecuencias la producción de efectos de extrañamiento e incomodidad en los espectadores[68]. En este sentido,

---

Last Performance), el rol del autor (*Xavier Le Roy*), danza como cultura (*Pichet Klunchun and Myself*), las reglas de la danza (*Nom donné par l'auteur*)". Los títulos entre paréntesis corresponden a distintas piezas de Bel (trad. propia).

[63] CORRIERI, *op. cit.*, p. 213 (trad. propia).

[64] LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*, pp. 86 y 94. Bel se ha expresado en un sentido afín a propósito su consideración ideológica de la coreografía: "Mi objetivo no es nunca la coreografía. La coreografía es solo un marco, una estructura, un lenguaje en el que se inscribe mucho más que la danza", en Una BAUER, *op. cit.*, p. 42 (trad. propia).

[65] "una habitación cerrada con un suelo plano y blando; al menos un cuerpo, adecuadamente disciplinado; una disponibilidad de ese cuerpo a someterse a las órdenes de moverse; una visibilidad bajo las condiciones de lo teatral (perspectiva, distancia, ilusión); y la creencia en una unidad estable entre la visibilidad del cuerpo, su presencia y su subjetividad", en LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*, p. 90.

[66] LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*, p. 90.

[67] CORRIERI, *op. cit.*, p. 213 (trad. propia).

[68] BREMSER; SANDERS, *op. cit.*, pp. 42-43. Especialmente representativa a estos efectos, en cierto sentido por la anomalía que comporta y porque atañe directamente el trabajo de Bel, es el caso que refiere Lepecki a propósito de la demanda que interpuso un espectador de la pieza *Jérôme Bel* (1995), de Bel, en el Fesival Internacional de Danza de Irlanda, en 2004. El espectador Raymond Whitehead demandó civilmente al festival, por la inclusión de desnudos y comisión de actos lascivos en la pieza *Jérôme Bel*, apoyando su caso con el argumento de que el espectáculo no podía ser calificado propiamente como danza. El diario local *The Irish Times* describía de la siguiente manera las razones del demandante: "No había nada en el espectáculo que [él] pudiera describir como danza, que definía como 'personas que se mueven ritmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción'" (en K. HOLLAND, "Action Against Dance Festival Fails", *The Irish Times*, 8 de julio de 2004. Disponible en línea: https://www.irishtimes.com/news/action-against-dance-festival-fails-1.1148139 [Última consulta: 22/05/2017]; cita y traducción en LEPECKI, "Introducción. La ontología política del movimiento", *op. cit.*, p. 14). Por su parte, Lepecki considera estas posturas críticas como inmovilistas y conservadoras, elaboraciones que no participan de la misma disposición experimental que poseen aquellas prácticas que analizan: "No es de extrañar que algunos perciban semejante convulsión ontológica como una traición a la propia *esencia* y *naturaleza*

hallamos en Bel, como apuntan Burt y Lepecki, una renuncia a cualquier artificio o elemento que no sea esencial para la pieza: un espacio (suele recurrir a un espacio teatral al uso: un escenario con la audiencia, generalmente dispuesta a la italiana[69]), uno o varios cuerpos en escena, y una partitura sencilla y clara en la que, por lo general, el movimiento bailado es mínimo y suele proceder de coreografías de otros autores, o inexistente. Dado este cuestionamiento directo del medio, Bremser y Sanders junto con Burt describen la práctica de Bel como una suerte de crítica institucional, desarrollada al amparo de un profundo trabajo de investigación en torno a la historia de la danza[70]. Corrieri apunta en un sentido similar al afirmar:

> Sus performances [de Bel] operan a través de sutiles y simples series de desarmes en torno a definiciones y redefiniciones de la terminología del teatro —¿qué es el teatro?, ¿qué es la danza?, ¿qué es una audiencia?, ¿qué es un performer?— por las que se pregunta una y otra vez, de una pieza a la siguiente, con la creencia (y la esperanza) de que solo insistiendo en estas cuestiones fundamentales pueden desvelarse las vinculaciones inevitables que ligan al teatro con un conjunto más amplio de problemas, como el lenguaje, la representación y la ética[71].

1.4. Aparato teórico

Este apartado considera brevemente aquellas elaboraciones teóricas en torno a las que he articulado y sobre las que sostengo mi aproximación a la pieza *Véronique Doisneau*. Me gustaría mencionar de manera general y sintética aquellas recogidas en el *Estado de la cuestión* en torno a la escena coreográfica europea. Destacamos las aportaciones de autores dentro del ámbito de los estudios de danza y performance que analizan el contexto coreográfico europeo desde una perspectiva transdisciplinar, atendiendo a conceptualizaciones de ámbitos diversos, además de la Historia del Arte, vinculados a la filosofía, la teoría política o los estudios sociales. Todos ellos iniciden, como se ha señalado, en las posibilidades de la danza (y las artes vivas en general) para ensayar modos de estar-en-el-mundo juntos desde perspectivas éticas y ecológicas, críticas con los

---

de la danza, de su signatura, de su ámbito privilegiado. Es decir, la traición del vínculo entre danza y movimiento. Cualquier acusación de traición implica necesariamente la reificación y reafirmación de las certidumbres con respecto a lo que constituye las reglas del juego, el camino adecuado, la postura correcta o la forma de acción apropiada. [...] la reducción del movimiento en la reciente coreografía experimental es mostrada solamente como un síntoma de una 'inactividad' general en la danza. Pero tal vez sea precisamente esa misma representación lo que debe considerarse sintomático de una 'inactividad' en el discurso crítico de la danza, lo que indica una profunda desconexión entre las prácticas coreográficas actuales y una modalidad de escritura todavía muy vinculada a los ideales de la danza como constante agitación y continua movilidad", en LEPECKI, *ibid.*, pp. 14-16.

[69] CORRIERI, *op. cit.*, pp. 213-214.

[70] BURT, "Revisiting 'No To Spectacle': *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*", *Forum Modernes Theater*, vol. 23, n.º 1, 2008, p. 49; BREMSER; SANDERS, *op. cit.*, p. 43.

[71] CORRIERI, *op. cit.*, p. 213 (trad. propia).

planteamientos y las políticas del capitalismo. Estas reflexiones aun en su pluralidad y singularidades entienden que la articulación de este cambio a distintos niveles ha de pasar por una consideración central del cuerpo y, más específicamente, del cuerpo en escena, es decir, del cuerpo en relación con otros cuerpos.

Referencia esencial a estos efectos ha sido el texto *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, que, además de haber aportado consideraciones históricas fundamentales, ha sido determinante en lo que toca al análisis del hecho escénico para "establecer una nueva relación entre las categorías de sentir, pensar y actuar", en contraposición a la representación como experiencia única para relacionarse con lo real[72]. En otras palabras, y a propósito de lo mencionado sobre el cuerpo en escena, hacemos nuestra su reivindicación de la vulnerabilidad del cuerpo como punto de partida para la producción epistemológica[73], para desplazar las esencias por los modos situados, por el físico estar-en-el-mundo como acontecimiento, lo que implica problematizar los esquemas dicotómicos, cerrados y estables que garantiza la economía de la representación[74]. Esta estética de lo performativo halla ecos en las prácticas, conocimientos y políticas situadas que también reivindican, desde distintos marcos, autoras como Donna Haraway, Suely Rolnik, Marina Garcés o Judith Butler con Adriana Cavarero que ven en esta precariedad una reconfiguración ética y sensible de los saberes[75], y que hago extensibles a la producción de Bel y, en concreto, a la pieza *Véronique Doisneau* y el tipo de acercamiento al cuerpo que ofrece a través de la biografía escénica de una bailarina concreta que aborda el cansancio, el coste físico, las distintas formas de indisciplina y de relacionarse con la danza desde lo precario del cuerpo. Desde estas líneas se plantea que esa reorganización política de la materialidad describe una suerte de ética relacional y, en este sentido, estas autoras y los

[72] FISCHER-LICHTE, "I. Fundamentos para una estética de lo performativo", en *Estética de lo performativo*, *op. cit.*, p. 36.

[73] "Lo más sorprendente de este currículum es que no ha dejado de mirar no solo a la escena, sino desde la escena, de manera que ha llegado a situar el conocimiento y sus formas de producción en lo más frágil y lo más difícil de aprehender, en la experiencia sensorial, en lo que ocurre en un espacio cuando un cuerpo actúa frente a otro. Terminar vinculando el conocimiento y el acontecer estético a un proceso escénico "indisponible" [...] quiere decir [...] que no hay una verdad del conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un presente escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación; en otras palabras, el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. El conocimiento es una cuestión física, como diría Nietzsche, y por ello ética, podemos añadir", en Óscar CORNAGO, "Introducción. En torno al conocimiento escénico", en *ibid.*, p. 16. También podemos sumar aquí las palabras de Judith Butler haciéndose eco de Hannah Arendt y Adriana Cavarero: "Cuando Cavarero y Arendt se refieren al 'qué' de la persona, al mismísimo hecho de su existencia, reseñan lo que podríamos denominar la condición del ser en un espacio y tiempo determinados", en BUTLER, "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación", Diego Falconí (trad.), en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria*…, *op. cit.*, p. 49.

[74] "lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica 'que conduce a la desestabilización de la idea misma de un esquema conceptual dicotómico' […], son precisamente las parejas conceptuales dicotómicas del tipo sujeto/objeto o significante/significado las que pierden su polaridad y nitidez de sus límites al ser puestas en movimiento y empezar a oscila", en FISCHER-LITCHE, "II. Aclaración de conceptos", *op. cit.*, p. 50.

[75] SAEZ TAJAFUERCE (ed.), *op. cit.*

desarrollos que plantean, aun no ocupándose de la escena coreográfica europea de manera directa, describen un espacio reflexivo, crítico y propositivo que me parece muy prometedor para este trabajo.

Por otra parte, también han sido esenciales las aportaciones de filósofos posestruturalistas franceses que, como Bel reconoce, animan e influencian su práctica, así como en general las de otros autores de esta escena europea[76].

Para terminar, me gustaría desarrollar más extensamente tres estructuras teóricas ensenciales para este estudio: (1) la escena teológica descrita por Jacques Derrida; (2) las conceptualizaciones en torno al cuerpo y la vulnerabilidad a partir de Maurice Merleau-Ponty, leído por Garcés, y de Barcuch Spinoza en relación con la productiva revisión que desde el denominado giro afectivo en los años noventa se está realizando de su teoría de los afectos, así como de Levinas y su noción de vulnerabilidad trabajada por Cavarero y Butler; y (3) la ontología política del movimiento, según Lepecki.

(1) Revisión de la escena teológica

Para aproximarnos al dispositivo teatral de representación que Bel cuestiona en *Véronique Doisneau*, tomamos la descripción de la escena teológica que elabora Jacques Derrida en su ensayo sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, y que sitúa como la génesis del teatro occidental "nacido muerto […] el teatro occidental ha sido separado de la fuerza de su esencia, ha sido alejado de su esencia *afirmativa,* de su *vis afirmativa,* y esta desposesión se ha producido desde el origen[77]" y que enraiza en la estética aristotélica[78]. Para Lepecki, esta asociación que él plantea también en relación con la práctica de Bel posee una especial pertinencia, dado que la aparición de la coreografía en el siglo XVI vino de la mano del clérigo jesuita Thoinot Arbeau[79].

> La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación,

[76] Véase BURT, "Theory and The Ungoverning of Dance", *op. cit.*; CVEJIĆ, *To end with judgment by way of clarification*…, *op. cit.*

[77] Jacques DERRIDA, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia* [1978], Patricio Peñalver (trad.), Barcelona, Anthropos, 1989, p. 319.

[78] *Ibid.*, p. 319.

[79] LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza...*, *op. cit.*, p. 23. Para el tratado de Arbeau, véase Thoinot ARBEAU, *Orchesography: A Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Person May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing* [1589], Cyril M. Beaumont (trad.), Nueva York, Dance Horizons, 1968.

> dejando que esta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del "creador". Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del "amo". […] Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de "disfrutadores" —como dicen Nietzsche y Artaud— que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de "*voyeur*". […] Esta estructura general en la que cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la que lo irrepresentable del presente viviente queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones[80].

Esta escena teológica es la que Artaud, a partir de sus elaboraciones sobre el teatro de la crueldad, busca subvertir, para lo que resulta necesario, como indica Derrida, que las operaciones, ensayos y experimentaciones teatrales se orienten hacia los propios "cimientos del teatro occidental", de modo que anuncien "el límite de la representación", que escapen a la representación como única experiencia y organización de lo real: "[e]sta representación, cuya estructura se imprime no solo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral"[81]. En esta escena teológica identificamos los tres elementos constitutivos de la danza y el teatro occidentales en torno a los que Bel trabaja de manera constante: el autor/partitura, el actor/bailarín y el espectador[82]. Sobre ellos volveremos a lo largo del análisis de la pieza para considerar y analizar los desplazamientos operados en relación a esta escena teológica.

Debemos apuntar, no obstante, que esta revisión de la economía representacional de la danza no comporta *de facto* una renuncia de la representación en Bel, sino que, como apunta Sánchez a propósito de las "prácticas de lo real", esta propone ensayar vías para incorporar lo *real* en ciertos esquemas representacionales[83], como sería el caso de *Véronique Doisneau*; o, siguiendo a Manuel Segade, de concebir la representación no como lo dado, sino como acontecimiento siempre por hacerse[84].

---

[80] DERRIDA, "El teatro de la crueldad…", *op. cit.*, pp. 320 y 322-323.
[81] *Ibid.*, p. 321: "El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación".
[82] CORRIERI, *op. cit.*, p. 213.
[83] SÁNCHEZ, "Introducción", en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* [2007], Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012, p. 23: "No se trata de mostrar la posibilidad de presentar lo real prescindiendo de cualquier construcción, sino de mostrar que la incorporación de la composición formal, o incluso de la ficción, al tratamiento visual y narrativo de lo efectivo, no tiene por qué acabar ocultándolo".
[84] "La representación como acto, como algo siempre por hacer y no como hecho dado, es la única posibilidad de convivencia: su aspecto central es la responsabilidad de confrontarse al otro desde el emplazamiento mismo

(2) El cuerpo en escena

Resulta necesario puntualizar que este trabajo propone que es *en* el cuerpo actuante donde estos tres aspectos (autor, actor y espectador) se cuestionan en la pieza que nos ocupa; es decir, planteamos que a partir de la reorganización de las relaciones con el cuerpo de la bailarina a distintos niveles, se realiza esta crítica a la economía de la representación. "La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la 'existencia' y la 'carne'. Habrá que decir, pues, del teatro lo que se dice del cuerpo"[85]. En este sentido, los ejercicios destinados a tal fin no pueden operar al margen de la consideración central del cuerpo. Para elaborar nuestro acercamiento al cuerpo partiremos de las premisas que hemos apuntado en torno a los afectos y la noción del cuerpo spinoziana[86], la relevancia de la performatividad y la organización de la materialidad atendiendo al giro de la "cultura como performance"[87], y también las tesis de Merleau-Ponty que, como apunta Ficher-Lichte, establecen una síntesis entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entendiendo que el cuerpo nunca se halla completamente disponible, ni tampoco es ajeno a la producción de sentido[88]. Sin proponer una definición cerrada de qué es el cuerpo, sí esbozamos una conceptualización provisional y operativa que recoge Garcés en su lectura de Merleau-Ponty:

> Detrás de las afirmaciones más simples muchas veces se esconden los desplazamientos más profundos y las consecuencias más difíciles de asumir. […] cuando Merleau-Ponty afirma, como un nuevo punto de partida para la filosofía, "Soy mi cuerpo", no está hablando de un cuerpo reducido a una anatomía, un objeto de deseo, una máquina de trabajar o un dato biológico. Está hablando de un conjunto de relaciones, carnales y

---

de la propia construcción de sí como parte de un entramado más amplio en una tensión intrísecamente política", en Manuel SEGADE, "Fracaso", en Aimar Arriola; Manuela Moscoso (eds.), *Antes que todo. Lecturas de verano*, Madrid, CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo), 2010 [cat. exp.], p. 127. Disponible en línea: http://www.ca2m.org/es/component/content/article?id=266 [Última consulta: 03/08/2017].

[85] DERRIDA, "El teatro de la crueldad…", *op. cit.*, p. 318.

[86] Spinoza dedica la terecera parte de su *Ética* ha desarrollar en profundidad su conceptualización de los afectos. Frente a la tónica general de la modernidad —la escisión cartesiana entre mente y cuerpo, de la que se desprende la censura de las pasiones (no olvidemos su raíz, del latín *passio*, *-onis*, que comparte con el término "pasivo", en contraposición con la imagen del sujeto autónomo y libre)— Spinoza define al ser humano como un ser de deseo, imbuido de afectación y capacidad de afectar. Asimismo, describe el mundo como este espacio de afectación recíproca, en el que todo, incluido el ser humano, está en permanentemente interacción y transformación (afectación), de modo que no puede percibirse a sí mismo sino es percibiendo a otros. Por ende, mente y cuerpo se ven afectados y *conocen* al mismo tiempo confirmando, para el filósofo, que son la misma cosa, aunque vista desde perspectivas diferentes (SPINOZA, *Ética*…, *op. cit.*, Parte II, pr. XVII, p. 126), y siguendo ahora a Deleuze en su lectura de Spinoza, el ser humano se presenta "abierto a todo un mundo de exterioridad", en DELEUZE, *En Medio de Spinoza* [1980], Equipo Editorial Cactus (trad.), Buenos Aires, Cactus, 2003, p. 236.

[87] FISCHER-LICHTE, "II. Aclaración de conceptos", *op. cit.* Véase también *Estado de la cuestión*, p. 11 del presente escrito.

[88] "Su filosofía [de Merleau-Ponty] de la carne (*chair*) supone un ambicioso intent dirigido a la transmission de un saber no dualista ni transcendental entre el cuerpo y el alma, entre lo sensible y lo no-sensible", en FICHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa...", en *op. cit.*, p. 168.

> psíquicas, visibles e invisibles, conscientes e inconscientes, verbales y gestuales, en las que se expresa lo que yo soy[89].

De esta constatación simple, como dice Garcés, se deriva un desplazamiento profundo en la construcción de la cultura occidental, "antropo-falo-ego-logocéntrica" como la describe Rolnik, que ha buscado desprender la conciencia del cuerpo[90]. Sus consecuencias, como también afirma Garcés, están por sopersarse, por ensayarse, y desde estas líneas nos centraremos en aquellas elaboraciones que ven en este desplazamiento la promesa de una ética relacional como forma de estar-en-el-mundo con otros, juntos. Como afirma Butler en sus estudios en torno a la precariedad y la vulnerabilidad[91], o Ficher-Lichte también en relación con Merleau-Ponty, "es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo"[92], y, en esta línea, sus movimientos, incluso los más imperceptibles, como apunta Susan Leigh Foster[93], importan, ya que a través de ellos se hace el sentido, tiene lugar la experiencia. Garcés lo expone de la siguiente manera:

> […] ¿Cuáles son las consecuencias de esta afirmación de Merleau-Ponty? La principal consecuencia es que nos devuelve el mundo y nos retorna al mundo. […] como dirá Merleau-Ponty nos "hace despertar en los vínculos". El cuerpo es un nudo de relaciones que no empieza ni acaba en él mismo. Es el mismo cuerpo, por tanto, el que nos descubre que a pesar de la insistencia del liberalismo que todos llevamos inoculado en la sangre desde hace siglos, es imposible solo ser un individuo[94].

Dentro de esta reconsideración central del cuerpo en escena, atenderemos a cómo el énfasis en la vulnerabilidad[95] derivada de su materialidad establece un nuevo sentido para pensar la

---

[89] GARCÉS, "Soy mi cuerpo", en *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 67. En el texto se refiere al texto *Phénomenologie de la perception* de 1945, del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (trad. cast.: *Fenomelonología de la percepción*, Jem Cabanes (trad.), Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993).

[90] "'Soy mi cuerpo'. Parece evidente. Pero no lo es tanto. Al menos no lo ha sido nunca en la larga historia de nuestra cultura occidental, ni en su raíz griega ni en su raíz cristiana. Todavía hoy, en nuestra cultura materialista y mercantil, volcada en el culto al cuerpo insistimos también en ser algo más que nuestros cuerpos. El alma, la mente, la conciencia, la subjetividad o incluso la personalidad son maneras de apuntar hacia aquello que insistimos en separar y reivindicar […]. El alma siempre ha querido volar: o bien hacia otra mundo, desde la creencia de la acogida divina, o bien por encima del mundo, desde la mirada omnipotente de la ciencia", en GARCÉS, *ibid.*, pp. 67-68.

[91] BUTLER, *Cuerpos que importan*…, *op. cit.*; y "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación", *op. cit.*

[92] FICHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa...", *op. cit.*, p. 171.

[93] FOSTER, "Coreografiar la historia", en Isabel de Naverán; Amparo Ecija (eds.), *Lecturas sobre danza*…, *op. cit.*, p. 15.

[94] GARCÉS, "Soy mi cuerpo", *op. cit.*, p. 68.

[95] En esta investigación usaremos preferentemente el término "vulnerabilidad" atendiendo a su acepción: "cualidad del vulnerable. Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente", si bien es el deseo de este trabajo romper la cadena semántica que lo vincula únicamente a la dañabilidad, para "resignificar la vulnerabilidad como referente de la vida", en Rosa María RODRÍGUEZ, "Geometrías vulnerables", en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria*…, *op. cit.*, p. 41. No obstante, daremos uso a otros términos que asociamos a un sentido similar, como "precariedad" y "fragilidad", que no buscan establecer una distinción con la "vulnerabilidad", sino que empleamos como declinaciones y palabras afines. Véase *5. Conclusiones*, en el presente escrito, pp. 67-69.

interdependiencia de los cuerpos y su subjetividad como devenir, como "repertorio de posibilidades que están continuamente haciéndose realidad"[96] en el encuentro con otros cuerpos entendido como acontecimiento. Esta interdepencia se organiza en las tesis de Butler y Cavarero, a partir de su lectura de Levinas, como responsabilidad para con la fragilidad del otro, que empieza por la constatación de la propia, y que también hallamos en la ética de Spinoza[97]. En este punto, nos alineamos con la propuesta de estas dos autoras para pensar en otras articulaciones y organizaciones afectivas, políticas, sociales y económicas a partir de esta consideración de la vulnerabilidad:

> […] mi propósito es afirmar que, si queremos ampliar las reivindicaciones sociales y políticas respecto a los derechos a la protección, la persistencia y la prosperidad, antes tenemos que apoyamos en una nueva ontología corporal que implique repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertenencia social[98].

(3) La ontología política del movimiento

---

[96] FISCHER-LICHTE, "II. Aclaración de conceptos", *op. cit.*, p. 55. En este sentido, son especialmente pertinentes las ideas de Deleuze a propósito de la subjetividad como proceso: "la producción de un modo exitencia [que] no puede confundirse con un sujeto", sino que resulta "un modo intensivo y no un sujeto personal", en Gilles DELEUZE, *Negociations*, Nueva York, Columbia Press, 1995, pp. 98-99. Cita y traducción en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 25.

[97] Butler y Cavarero revisan la elaboración hegeliana a propósito de la constitución del Yo, para afirmar, con Emmanuel Levinas y Hannah Arendt que: "la condición de la singularidad […] no radica en el reconocimiento del otro, que le conduce a un cierre sobre sí mismo, clausurando así la relación, sino, bien al contrario, en la exposición 'que yo soy' y que 'no puedo' eliminarla a voluntad, pues es un rasgo de mi propia corporeidad y, en ese sentido, de mi vida", en Judith BUTLER, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* [1995], Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, 2009, pp. 48-49. También "El acento de Levinas cae sobre el contacto y la apertura o sobre una exposición constitutiva y no intencional de uno al otro, según la figura de una relación de dependencia total y asimétrica. Se trata pues de una vulnerabilidad —intercalada en la escritura levinasiana con términos como "materialidad [...], responsabilidad, proximidad, contacto" y a menudo ejemplificada por el extranjero, la viuda y el huérfano— que convoca la responsabilidad ética o, si se quiere, postula una ontología relacional radical", en Adriana CAVARERO, "Inclinaciones desequilibradas", *op. cit.*, p. 28. Para la referencias a Levinas, véase Emmanuel LEVINAS, *De otro modo que ser o más allá de la esencia* [1978], Antonio Pintor Ramos (trad.), Salamanca, Sígueme, 1995, p. 136. Para las de Arendt, véase Hannah ARENDT, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* [1966], Carlos Ribalta (trad.), Barcelona, Lumen, 2001; *La condición humana* [1958], Ramón Gil Novales (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2009. Podemos vincular así mismo esta concepción de la vulnerabilidad como algo relativo al cuerpo en tanto que materialidad, si atendemos a lo referido a propósito de los afectos en Spinoza. La revisión del filósofo de la división cartesiana entre mente y cuerpo abre la posibilidad de concebir a un sujeto no autónomo, sino parcial —aunque esta parcialidad en Spinoza es muy afirmativa, no es autónoma— y en este sentido vulnerable y expuesto en su relación con el mundo en tanto que cuerpo. La manera de organizar y garantizar la vida precaria describe también para Spinoza un escenario ético, que él atribuye a la moral y a las regulaciones del Estado, de modo que los afectos se orienten hacia el mantenimiento de todos los cuerpos, lo que a su vez asegura la supervivencia de las distintas parcialidades. En SPINOZA, "Capítulo II [Del derecho natural]", *Tratado político* [ca. 1670], Atilano Domínguez (trad.), Madrid, Alianza, 2004, pp. 84-98.

[98] BUTLER, "Introducción", en *Cuerpos que importan*…, p. 15. Butler aclara al respecto de esta "ontología": "No es posible definir primero la ontología del cuerpo y referimos después a las significaciones sociales que asume el cuerpo. Antes bien, ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social", en *id.*

La descripción de la escena teológica de Derrida ofrece una consideración específica del cuerpo actuante supeditada a la autoridad del autor-texto. Fischer-Lichte realiza un recorrido, que arranca en el teatro burgués del siglo XVIII, por los distintos modos de aproximarse al cuerpo del actor desde esta escena teológica, y distingue en el intérprete dos cuerpos: el fenomenológico (su físico estar-en-el-mundo, que en tanto que cuerpo no puede eliminar, pero sí hacer enmudecer a través del disciplinamiento) y el cuerpo semiótico supeditado a la expresión de los significados previstos en el texto literario[99].

Este enmudecimiento del cuerpo fenomenológico tiene en la danza unas particularidades concretas. En su caso el silenciamiento además de orientarse hacia la ejecución de unos movimientos precisos fijados en el texto coreográfico, responde a la realización de un movimiento continuo. Para Lepecki este es el rasgo principal de la ontología política de la danza, a la que, de hecho, se refiere en distintas ocasiones como "ontología política del movimiento". Lepecki halla en la inmovilidad escénica, en los espasmos y vibraciones mínimas de los cuerpos actuantes el ejercicio crítico más pronunciado de esta escena coreográfica, en tanto que la construcción histórica de la danza ha trazado su isomorfismo respecto al movimiento; es decir, ha elaborado la ecuación danza igual a flujo de movimiento. Lepecki se hace acompañar de la tesis sobre la modernidad y su relación con el movimiento del filósofo Peter Sloterdijk, según la cual la modernidad se define como puro movimiento[100]. Señala también que la identificación de la danza con el movimiento es paralela al surgimiento de la modernidad, y que, en este sentido, "la danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de ser en el mundo"[101]. Tomando la consideración del historiador cultural Harvie Ferguson acerca de que la modernidad es "una nueva forma de subjetividad"[102], podemos colegir con Lepecki que la modernidad produce sujetos "como muestras emblemáticas de su ser" y que la danza tiene a este respecto una especial relevancia: el bailarín desempeña la tarea de escenificar su capacidad de moverse. Antes de continuar con este desarrollo, resulta pertinente concretar con qué tipo de definición de modernidad estamos trabajando. Para este escrito se ha partido, por una parte, de la

---

[99] Para ilustrar esta idea, Fichter-Lichte recoge las palabras del dramaturgo, poeta y filósofo del siglo XVIII Friedrich von Schiller: "El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los distintos significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material. Los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del actor un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible en el que desapareciera o se extinguiera todo lo que no sirviera para la transmisión de estos significados, todo lo que pudiera afectarlos, falsearlos, mancillarlos, contaminarlos o menoscabarlos de cualquier forma. [...] todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico estar-en-el-mundo, deber ser eliminando hasta que de él quede un cuerpo semiótico 'puro'", en FISCHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa...", *op. cit.*, pp. 161-162.

[100] "La modernidad es, ontológicamente, puro ser que genera movimiento", en Peter SLOTERDIJK, *La Mobilisation infinite,* París, Christian Bourgeois Éditeurs, 2000, p. 36 [Trad. al cast.: *Eurotaoísmo: aportación a la crítica de la cinética política*, Ana María de la Fuente (trad.), Barcelona: Six Barral, 2001]. Cita y traducción en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 23.

[101] *Id.*

[102] Harvie FERGUSON, "Introduction", en *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*, Charlottesville; Londres, University Press Virginia, 2000, p. 5 (trad. propia).

descripción que provee Ferguson, que identifica los siguientes rasgos en el proyecto moderno: la modernidad, como sostiene Sloterdijk, se realiza como puro movimiento y se autoproduce continua e incansablemente; asimismo, se articula en torno a disposiciones binarias y polarizadas de conceptos, siendo su primera premisa (1) la escisión cartesiana entre sujeto (*res cogita*) y objeto/cuerpo (*res extensa*), en torno a la que se sustenta la autonomía del hombre; (2) la diferenciación entre el "Yo" y el "Otro" que garantiza el principio de ingenio o creatividad, como producción de la novedad; y (3) la diferencia entre el "Ego" y el "Mundo", como instancias ontológicamente independientes, sobre la que se sustenta su postulado de libertad, de auto-realización[103]. Para realizarse conforme a estos principios de autonomía y novedad, lo que Teresa Brennan llama "fantasía fundacional"[104], la modernidad opera a través del capitalismo[105] en un ejercicio predatorio continuo que requiere de un "no lugar", como indica Bhabha[106], que es el lugar colonial. Lepecki sintetiza de la siguiente manera:

> […] el *suelo* de la modernidad es el terreno colonizado, aplanado y arrasado donde se produce la fantasía de la motilidad interminable y autosuficiente. […] la modernidad como movimiento sucede en estado de inocencia. El espectáculo cinético de la modernidad borra de la imagen del movimiento todas las catástrofes ecológicas, tragedias personales y fracturas sociales ocasionadas por el saqueo colonial de recursos, cuerpos y subjetividades[107].

Por último, cabe pensar en la temporización y localización de la modernidad; en este punto, seguimos igualmente la propuesta de Lepecki en consonancia con la definición de Ferguson de la modernidad como forma de subjetividad. De esta manera, no podemos fijar unas coordenadas y una periodización específicas, sino atender al modo en que se producen y reproducen estas formas de subjetivación y en tanto que continúen vigentes seguiremos hablando de modernidad[108].

---

[103] *Ibid.*, p. 3.

[104] Teresa BRENNAN, *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*, Londres; Nueva York, Routledge, 2000, p. 36. Lepecki recurre especialmente a Brennan y su libro para componer su concepto de modernidad, situando el acento en la esencia predatoria del proyecto moderno. Trazando una variación del título de Brennan, que alude a la finitud de recursos naturales y afectivos que el capitalismo obvia, Lepecki plantea "agotar" también la ontología política del movimiento en la danza. Véase LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 24.

[105] Para Frederic Jameson la definición más satisfactoria de la modernidad viene dada por su asociación con el capitalismo; en ella liga los orígenes de ambos tras el final del feudalismo como sistema político, social y económico, en Frederic JAMENSON, "Part I: The Four Maxims of Modernity", en *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Nueva York, Verso, 2002, p. 39.

[106] Homi BHABHA, *El lugar de la cultura* [1994], César Aira (trad.), Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 295: [En relación con la modernidad como producción de lo nuevo, que no tiene pasado ni historia] "la emergencia de la modernidad (como una ideología de *empezar, modernidad como lo nuevo*) el modelo para este "no-lugar" se vuelve el espacio colonial".

[107] LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 34. Y añade, en consonancia con Brennan y Bhabha, "esta fantasía debe reproducirse a toda costa con el fin de mantener el saqueo ecológico y afectivo que caracteriza a los modos de producción suscitados por el primer capitalismo y exacerbado hasta su paroxismo en nuestra contemporaneidad neoimperial", en *ibid.*, p. 29.

[108] En esta línea, Jameson apunta al vínculo entre modernidad y capitalismo como propuesta de periodización para el proyecto moderno; lamentando lo que considera un retorno a las formas del proyecto moderno tras las

Esbozado este acercamiento al concepto de modernidad del que partimos, podemos analizar cómo el movimiento comporta una ontología política para la danza de la que se deriva su autonomía como lenguaje artístico de la modernidad en los años treinta[109]. Hasta entonces, la danza no había sido puesta en una relación tan directa con el movimiento, si bien ya en el ballet romántico —el primero de los cuales se fecha en 1832[110]—podemos hallar la definición del movimiento moderno: continuo, sin cortes, de orientación ascendente, virtuoso y espectacular, del que se borran la fatiga y el tropiezo. Nos situamos ante la fantasía de una motilidad infinita, que obvia las capacidades y recursos limitados del cuerpo del bailarín[111].

Considerando la genealogía que Lepecki nos ofrece en torno a las construcciones paralelas de la modernidad y la danza como movimiento, el acto inmóvil plantea una revisión del proyecto moderno y sus declinaciones en un sentido estético-político; Lepecki lo expresa de este modo: "el acto inmóvil [...] inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía"[112]. En este sentido, la inmovilidad subvierte el espectáculo de la subjetividad moderna como sometimiento del cuerpo a la ejecución de las disposiciones intelectuales, espirituales, políticas y coreográficas[113], que garantizan la ilusión de autonomía del sujeto.

---

tesis de Jean-François Lyotard sobre la posmodernidad, en JAMESON, "Preface: Regressions of the Current Age", en *A Singular Modernity*…, *op. cit.*, pp. 1-14. Por su parte, Lepecki, leyendo a Bhabha, apunta a la pervivencia de la modernidad en las lógicas coloniales: "mientras la condición colonial siga existiendo (bajo cualquier disfraz), la modernidad no tendrá fin", en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 35.

[109] El crítico y teórico de danza John Martin así lo apuntaba cuando aseguraba para la danza un suelo teórico basado en el movimiento. En sus conferencias de 1933 impartidas en la New School de Nueva York, y en relación con el trabajo de Martha Graham y Doris Humphrey en Estados Unidos, y de Mary Wigman y Rudolph von Laban en Europa, aseguraba que esta vinculación con lo cinético procuraba un nuevo inicio para la danza como forma artística autónoma: "este comienzo fue el descubrimiento de la sustancia real de la danza, que resultó ser el movimiento. [...] [La danza] se convirtió por primera vez en un arte independiente", en John MARTIN, *The Modern Dance*, Nueva York, Dance Horizons, 1972, p. 6. Cita y traducción en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 18.

[110] Nos referimos a *La Sylphide* [La Sílfide], de Filipo Taglioni presentado en la Ópera de París en 1832. Véase Lynn GARAFOLA (ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover; Londres, Wesleyan University Press, 1997.

[111] Resuenan a este respecto las palabras de Lepecki: "El espectáculo cinético de la modernidad borra de la imagen del movimiento todas las catástrofes…", en LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 34.

[112] LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 38.

[113] LEPECKI, "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance", en Gabrielle Brandstetter; Hortensia Völckers (eds.), *Remembering the Body*, Hatje, Cantz, 2000, p. 338.

2. RECONSIDERACIONES EN TORNO A LA VULNERABILIDAD

En este apartado se analiza cómo en *Véronique Doisneau* la organización de la vulnerabilidad del cuerpo abre un espacio intersubjetivo que definiremos en términos de responsabilidad, de una ética relacional que se aleja de las fantasías fundacionales de la modernidad. Antes de proseguir y con el propósito de que la pieza circule y dialogue con lo escrito, nos detenemos en un momento preciso: cuando Doisneau baila el pasaje destinado al *corps du ballet*[114] de *Lac des Cygnes*[115].

Este pasaje, al final de la pieza, corresponde al intervalo bailado más largo. En la presentación previa que Doisneau hace de esta coreografía, habla de lo que detesta actuarla, dado que los intervalos inmóviles son muy extensos y a nivel físico (pero intuimos que también emocional, dado que esta quietud está destinada a destacar el rol de los solistas) resulta prácticamente insoportable: "tengo ganas de gritar, incluso de abandonar el esenario". Esta descripción nos sitúa en un espacio afectivo específico a la hora de verla bailar, pero es especialmente su duración y la inmovilidad de su cuerpo que sabemos que resulta dolorosa lo que intensifica esta economía afectiva. A propósito de la inmovilidad, Lepecki señala cómo esta procura una atención particular, más intensa, en el espectador, que necesita condicionar incluso su postura corporal para sostener su atención ante los micromovimientos prácticamente imperceptibles[116]. *Véronique Doisneau* insta a considerar estos aspectos marginales dentro de la composición coreográfica destinados a la interpretación del *corps de ballet*, y con ello desvela también las implicaciones ideológicas de este ballet, extrapolables a tantos otros. Reconfigura, de este modo, nuestra atención también en términos de esfuerzo y coste afectivo. Para Burt, *Véronique Doisneau* nos interpela para tomar reponsabilidad sobre aquellas acciones que "otros invisibles" realizan para "entretenernos"[117], la "decoración humana" según describe Doisneau.

---

[114] *Corps de ballet* o "cuerpo de ballet" hace referencia dentro del género del ballet al grupo de bailarines que baila en grupo, es decir, no como solistas, de manera sincronizada siguiendo una misma coreografía. Forman parte estable de la compañía de baile y a menudo subrayan y acompañan las coreografías solistas para realzarlas, aunque también hay composiciones que destinan partes coreográficas específicamente para el *corps de ballet*. Véase Mary CLARKE; David VAUGHAN, *The Encyclopedia of Dance & Ballet*, Londres; Nueva York, Rainbird Reference Book Limited, 1977, p. 369.

[115] *Lac des Cygnes* es un ballet ruso de cuatro actos, con libreto de Nikifor Begichev y Vasily Geltser y música de Piotr Ilich Chaikovski, estrenado en Moscú en 1877. Forma parte del repertorio estable de la mayoría de las compañías de ballet, entre ellas la de Doisneau, la Ópera de París. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 325-326; y *Separata. Contar la pieza*, al término del presente escrito.

[116] LEPECKI, "Still: On the Vibratile…", *op. cit.* Lepecki acoge las ideas de José Gil en torno a la microscopía de la percepción, un modo de percepción en el que coexisten distintas percepciones: la del propio cuerpo y la del objeto en una forma de instensificación de la experiencia, que denomina "meta-fenomenología" y que se apoya en las tesis de Merleau-Ponty; y que Lepecki asocia a distintas prácticas artísticas, como las piezas de silencio del músico John Cage, los "*minute movements*" del coreógrafo y bailarín Steve Paxton, o la obra *Jérôme Bel* (1994) de Jérôme Bel. Para la referencia a Gil, véase José GIL, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio d'Agua Editores, 1996; para Merleau-Ponty, véase MERLEAU-PONTY, *Lo visible y lo invisible* [1964], Estela Consigli; Bernard Capdevielle (trads.), Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

[117] BURT, "Revisiting 'No To Spectacle': *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*", *Forum Modernes Theater*, vol. 23, n.º 1, 2008, p. 50.

Nos hace partícipes de su vulnerabilidad y de cómo esta se organiza social, política, económica y afectivamente a través del estricto disciplinamiento del ballet; de las lógicas neoliberales asociadas al éxito, a la eficiencia, a la disponibilidad completa, a la competitividad; de su sueldo y demás condiciones laborales (la edad de jubilación, las horas de trabajo); de una enfermedad concreta (su hernia discal); de la maternidad, de la edad… Todo ello desde el momento de la retrospectiva, desde el mirar hacia atrás antes de retirarse, de terminar con aquello que ha sido durante gran parte su vida. Burt o Wavelet emplean en sus comentarios sobre la pieza el término "incomodidad", asociado a la invasión, no tanto porque sientan intervenido *su* espacio, como por la radical exposición del Otro[118]. Es la audiencia la que *siente* que *invade* un espacio sobre el que no había tomado responsabilidad, quizás porque nadie les había *hablado* desde la danza para hacerse visible de este modo.

2.1. Narrarse, exponerse. Autobiografía en escena

En este apartado vamos a considerar que la autobiografía en escena, que en *Véronique Doisneau* se desarrolla en un solo, comporta un modo inacabado de subjetividad y describe un espacio de afectación intersubjetiva con los espectadores. Para ello, atenderemos a cómo el exponer implica también *exponerse*[119], y cómo este ejercicio tiene efectos sobre la subjetividad del receptor, de quien ve y escucha y se siente interpelado por el cuerpo en escena. Nuestra elaboración, en relación con estas ideas, propone que la autobiografía de Doisneau por trabajar desde la vulnerabilidad, la fabilidad y el deseo, no solo cuestiona críticamente la ontología política de la danza, sino que describe una forma alternativa de organizar políticamente la precariedad del cuerpo, orientándola hacia una ética relacional.

> […] la vulnerabilidad no puede ser concebida de manera limitada, como un efecto restringido a una situación contingente o como una mera disposición subjetiva. Al ser una condición que coexiste con la vida humana —concebida como vida social y ligada al problema de la precariedad— la vulnerabilidad es el nombre atribuido a una cierta manera de apertura al mundo. En este sentido, la palabra no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia[120].

Para considerar, por una parte, que exponer es exponerse y que ello tiene efectos sobre lo real (sobre el receptor), tomamos el concepto de lo performativo que Butler y otros teóricos han

---

[118] BURT, "Revisiting 'No To Spectacle'…", *op. cit.*, pp. 56-57; Christophe WAVELET, "Véronique Doisneau. Entretien avec Christophe Wavelet et Jérôme Bel", en Jérôme Bel, Yvane Chapuis, Rebecca Lee, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2008, p. 22.
[119] SEGADE, "Fracaso", *op. cit.*, p. 127.
[120] BUTLER, "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación", *op. cit.*, p. 48.

desarrollado especialmente en las últimas décadas[121] y que extienden la teoría de los actos de habla de John L. Austin[122]. Sin permitirnos profundizar en esta tesis, sintetizamos: esta teoría analiza cómo el lenguaje tiene efectos sobre lo real, es capaz de operar transformaciones y desplazamientos en aquello que nombra[123], y, siguiendo al estudioso teatral Max Herrmann, también en el espacio y los cuerpos que la enunciación procura (es decir, sobre quienes hablan y escuchan)[124]. En este sentido, la realización de Doisneau en un marco como la Ópera de París opera un desplazamiento en torno a las expectativas del ballet como género, de ella como bailarina y de esta institución francesa. Los detalles de su carrera, su mención a la intervención de hernia discal que debió haberla alejado de la práctica de danza a los veinte años, su persistencia y obcecación pese al coste físico, su resignación, su frustración, su placer al bailar ciertas composiciones y su disgusto al interpretar otras, junto con sus gestos, su forma de moverse, su cuerpo ejercitado pero frágil, su respiración entrecortada que pierde y recupera a intervalos, todo ello comporta un desplazamiento crítico, un cuestionamiento de la ontología política de la danza, es decir, de este medio como espacio de subjetivación y, en un sentido general, hacia los modos de vida, de organización del cansancio, de la eficiencia, del fracaso, de los ahnelos, etcétera[125].

Para pensar cómo este cuestionamiento se abre, circula y convoca una economía de la atención específica entre quienes ven la pieza, pero también en Doisneau en su ejercicio de exponerse, resulta

---

[121] Véase el apartado *Estado de la cuestión* del presente escrito, pp. 4-20.

[122] John L. AUSTIN, *¿Cómo hacer cosas con palabras?* [1962], Eduardo Rabossi (trad.), Barcelona, Paidós, 1982.

[123] Fischer-Litche ofrece un análisis de las elaboraciones de Austin, fundamentales para su estética de lo performativo: "El concepto de 'performativo' fue acuñado por John L. Austin, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, que dictó en 1955 en la Universidad de Havard. […] un año después [escribió]: 'Tienen ustedes todo el derecho a no saber qué significa la palabra 'performativo'. Es una palabra nueva y una palabra fea, y acaso no signifique demasiado' [en AUSTIN, "Emisiones realizativas", en L. M. Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado,* Barcelona, 2000, p. 47]. El término deriva del verbo '*to perform*', 'realizar', 'se realizan acciones'", en FISCHER-LICHTE, "II. Aclaración de conceptos", en *Estética de lo performativo*, *op. cit.*, pp. 47-48 y ss. Fischer-Lichte continua explicando los desarrollos de Austin en su teoría, en la que primero distingue entre enunciados constatativos (que describen aquello que nombran) y performativos (que tienen efectos sobre aquello que nombran, pues hacen exactamente lo que dicen, son autorreferenciales) para3 los que describe una serie de condiciones extralingüísticas que han de darse para que estos enunciados performativos tengan éxito. Más adelante, Austin rechaza esta distinción entre dos tipos de enunciados para "demostrar que hablar es siempre actuar", en FISCHER-LICHTE, *ibid.*, p. 49 y ss. Para Fischer-Lichte esto supone que "justamente lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica 'que conduce a la desestabilización de la idea misma de un esquema conceptual dicotómico' […], son precisamente las parejas conceptuales dicotómicas del tipo sujeto/objeto o significante/significado las que pierden su polaridad y nitidez de sus límites al ser puestas en movimiento y empezar a oscilar", en *ibid.*, p. 50.

[124] Fischer-Litche analiza las propuestas en torno a lo performativo de Butler, Austin y Herrmann ofreciendo una prometedora síntesis de estas tres perspectivas para desarrollar su estética de lo performativo. FISCHER-LICHTE, "II. Aclaración de conceptos", *op. cit.*, p. 76: "El concepto de realización escénica de Herrmann va más lejos que el concepto de lo performativo de Austin y Butler en la medida en que hace hincapié en el cambio que durante la realización escénica se lleva a cabo en las relaciones entre sujetos y objeto, por una lado, y entre materialidad y signicidad, por otro. Sin embargo, se queda un poco atrás al pasar por alto el problema de la generación de significado en su transcurso. En suma, la aportación de Herrmann es especialmente interesante y prometedora [para definir una estética de lo performativo] implica una sustitución del concepto de obra por el de acontecimiento en el contexto de los procesos estéticos".

[125] BURT, "Alone to the World…", *op. cit.*, p. 138: "El movimiento desprovisto de soledad que De Keermsmaker presenta en su solo es uno que canta, baila y mapea su inclinación hacia el mundo; su performance constituye un reto que implica al otro a cuidar y responsabilizarse también" (trad. propia).

muy provechosa la asociación que realiza Ramsay Burt a propósito del solo en la danza y la idea de inacabamiento como compartir de Nancy[126]. El solo es, seguramente, la forma más emblemática de la danza moderna[127]. Desde la perspectiva del proyecto moderno, el solo es el marco para que el bailarín muestre su *verdadero ser*; es decir, exprese su "ser" individual en términos existencialistas. Burt incide en la dimensión ideológica de esta premisa, valorando que el solo puede tanto reforzar esta subjetividad solipsista como generar un espacio de reformulación y ensayo de formas abiertas de ser-en-el-mundo[128]. En su elaboración, Burt toma la noción de "desobrar" de Nancy para proponer que la subjetividad puesta en escena por el bailarín no remite a un esencia previa, fija y completa que la danza pondría al descubierto o *expresaría*. Al contrario, sostiene que ciertas prácticas coreográficas contemporáneas *desobran* esta subjetividad, desposeyéndola del mito de su completitud, y planteando una forma abierta que se hace y rehace continuamente en escena; es decir, performativa. Burt vuelve a Nancy para tomar su noción de lo incompleto o inacabado[129], no como falta sino como aquello que se comparte, que se pone en circulación *entre* los cuerpos[130].

Podemos seguir analizando el solo de manera más concreta atendiendo a la forma que toma en *Véronique Doisneau,* la autobiografía. Igual que el solo, la autobiografía ha sido uno de los espacios más intrigantes del proyecto moderno, como sostiene De Diego en su investigación. Intrigante porque como género artístico presenta un sujeto en crisis en el corazón de las ilusiones en torno a su

---

126 BURT, "Alone to the World: The Solo Dancer", en *Ungoverning dance*…, *op. cit.*, pp. 120-122.

127 BURT, citando a Claire Rousier ("Avant-Propos", en Claire Rousier (ed.), *La Danse en solo: Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, en *ibid.*, p. 117.

128 BURT, "Alone to the World…", *id.*: "Las ideas de un auténtico Yo o de la individualidad de cada quien son constricciones ideológicas que el solo a veces refuerza, pero que también puede en otras ocasiones albergar el potencial para cuestionarlas y retarlas. Mi opinión es que solos de danza radicales y progresistas pueden problematizar y cuestionar maneras de pensar normativas y rígidas, y abrir nuevas formas de relacionarse con otros y con el mundo" (trad. propia).

129 El filósofo francés elabora en relación al concepto de comunidad, en Jean-Luc NANCY, *La comunidad inoperante* [1982], Juan Manuel Garrido Wainer (trad.), Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000, p. 46: "El inacabamiento es su "principio" [el de la comunidad; que aquí asociamos a la subjetividad escénica del bailarín] pero en el sentido en que el inacabamiento debería ser tomado como un término activo, designando no la insuficiencia o la falta, sino la actividad del reparto, la dinámica, si puede decirse, del tránsito ininterrumpido por las rupturas singulares. Vale decir, otra vez, una actividad inoperante [que no comparte un fin o proyecto (obra), ni una esencia]. No se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad; tampoco se trata de venerar o de temer un poder sagrado en ella. Se trata de inacabar su reparto".
Disponible en línea: https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf [Última consulta: 28/7/2017].

130 Podemos relacionar esta idea del compartir como inacabamiento con las elaboraciones en torno al relato y la comunidad de escucha/lectura que convoca y que desarrollaremos a propósito de la forma autobiográfica ensayada en *Véronique Doisneau* a continuación. "Narrar es la facultad de intercambiar experiencias. […] Desde el momento en que alguien comienza a contar, se establece un pacto narrativo: incita al oyente a aceptar una retórica que mantiene en suspenso su incredulidad y asegura su complicidad con respecto a esa comunicación de una experiencia ajena que, por tanto, deviene en cierta medida propia, como vivida en otro grado, como una memoria compartida de un tiempo indefinido pero común, que es posible volver a contar y *hacer suya*", en SEGADE, "Sobre el rearme narrativo", en *En casa 2011: The tell-Tale Show*, Madrid, Gestión de Centros Culturales, 2011 [cat. exp.], p. 11. Segade apoya sus elaboraciones en el texto de Walter Benjamin en torno a la figura del narrador y la narración como experiencia sensible, distinta de la desafección de la "información" o "parte". En Walter BENJAMIN, "El narrador" [1936], en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991, pp. 111-134.

autonomía. La autobiografía muestra un sujeto escindido entre el yo que narra y el yo de la narración, y que, no obstante, busca en el acto de narrarse hallar cierto orden, cierta conclusión[131]. Según Paul De Man, la autobiografía "aunque puede contener numerosos fantasmas, […] estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legitimidad de su nombre propio. […] Pero, ¿estamos seguros de que la autobiografía depende de un referente […] depende de su modelo?"[132]. ¿Qué designa un nombre propio? Para responder a esta pregunta, tomamos la definición de Bourdieu:

> El nombre propio es el certificado visible de la identidad de su portador a través de los tiempos y de los espacios sociales, el fundamento de la unidad de sus manifestaciones sucesivas y de la posibilidad socialmente reconocida de totalizar estas manifestaciones en unos registros oficiales, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, antecedentes penales, necrología o biografía que constituyen la vida en totalidad finalizada por el veredicto emitido sobre un balance provisional o definitivo. De este modo se explica que el nombre propio no pueda describir unas propiedades y que no vehicule ninguna información sobre lo que nombra: […] tan solo puede atestiguar la identidad de la personalidad, como individualidad socialmente constituida, a costa de una colosal abstracción[133].

---

131 Estrella DE DIEGO, "Presentación", en *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, p. 11: "La idea de un sujeto quebrado, puesto en cuestión, dependiente de la subjetividad dominante pero en lucha por subvertirla es, de hecho, la esencia de las aportaciones más introgantes del proyecto autobiográfico de la Modernidad"; también, en "I. El afuera y la distancia", en *ibid.*, p. 34: "Sin embargo, es possible que el gusto por lo biográfico no sea al fin tan antitético respecto al Proyecto ilustrado como esa fascinación hacia el 'yo mismo' de Rousseau, radicalmente apartado de los demás, podría suponer. Si la autobiografía puede estar también ligada a cierto deseo de orden […], se podría aventurar cómo el proyecto de la Modernidad es el género autobiográfico. La Historia de la Modernidad escrita desde Occidente —autoritaria y sin matices— tiene mucho de producto 'autobiográfico'. ¿No es acaso dicha Historia, tal y como la inventa, la cuenta y la impone Occidente, la 'autobiografía' misma de Europa, parte de un discurso narcisista y autorreferencial, al borde del exhibicionismo, que dice estar hablando de los otros cuando en realidad habla del yo?". Anna Maria Guasch también ha abordado el género de la autobiografía, en su caso dentro de las artes visuales, en Anna Maria GUASCH, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009. Véase también en relación a las artes vivas, Josefina ALCÁZAR,"La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica", *Revista Efímera*, vol. 6, n.º 7, noviembre de 2015, pp. 1-7.

132 Paul DE MAN, "La autobiografía como desfiguración", en A. Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental, Anthropos,* n.º 29, 1991, p. 113.

133 Pierre BOURDIEU, "La ilusión biográfica", en *Razones prácticas sobre la teoría de acción* [1994], Thomas Kauf (trad.), Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, pp. 78-79: "'Designador rígido', el nombre propio es la forma por antonomasia de la imposición arbitraria que llevan a cabo los ritos de institución la nominación y la clasificación introducen divisiones tajantes, absolutas, indiferentes a las particularidades circunstanciales y a los accidentes individuales, en la fluctuación y el flujo de las realidades biológicas y sociales. […] A través de esta forma absolutamente singular denominación que constituye el nombre propio, resulta instituida una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que agente, es decir en todas sus historias de vida posibles. […] y no es casual que la firma, *signum authenticum* que autentifica esta identidad, sea la condición jurídica de las transferencias de un campo a otro, es decir de un agente a otro, de los bienes relacionados con el mismo individuo instituido. En tanto que institución, el nombre propio se desgaja del tiempo y del espacio, y de las variaciones según los lugares y los momentos: gracias a ello, garantiza a los individuos designados, más allá de todos los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la constancia nominal, la identidad en el sentido de identidad para con uno mismo, de constantia *sibi*, que requiere el orden social". Bourdieu remite a la escritura de Proust para señalar la arbitrariedad que comporta el nombre propio en términos de significancia más allá del gesto nominativo: "Eso es lo que se recuerda en el empleo desacostumbrado que Proust hace del nombre propio precedido del artículo

En torno a la idea del nombre como garantía de una identidad inequívoca y estable, basada en una abstracción que responde a la economía de la representación, Bel ha propuesto distintas elaboraciones críticas en sus trabajos especialmente en los títulos de sus piezas[134]. Para analizar el desplazamiento que opera *Véronique Doisneau* a propósito de estas garantías y en relación con los ensayos contemporáneos en torno a la autobiografía[135], me gustaría acercarme a las elaboraciones de Aimar Pérez Galí sobre la noción de "ser singular plural" de Nancy y de "cualsea" de Giorgio Agamben[136], y más adelante al gesto político de tomar la palabra (§ Voz). El concepto de "cualsea", según Agamben, viene de la voz latina *quodlibet ens* que no es "el ser, no importa cuál, indiferentemente", sino "el ser tal que, sea cual sea, importa"[137] y que le sirve a Nancy para afirmar que "el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural"[138]. En una línea similar, tomamos también las ideas en torno a la autobiografía de cualquiera que De Diego desarrolla: "cada sujeto […] relata desde la comunidad a la que pertenece y, de este modo, configura una ficción autobiográfica que, al fin, podría ser en lo fundamental la autobiografía de cualquier otro"[139]. Con todo ello me gustaría sostener que la autobiografía de Doisneau, aun cuando Bel comenta con Mathieu Copeland que en esta pieza busca explorar los modos y condiciones de vida de una bailarina concreta[140], en su exposición y a los efectos estético-políticos que produce trabaja desde la tensión entre lo singular y lo colectivo. Es decir, la singularidad[141] de la vida concreta de Doisneau adquiere su potencial político en su apertura

definido [...] giro complejo mediante el cual se enuncian a la vez la 'súbita revelación de un sujeto fraccionado, múltiple', y la permanencia más allá de la pluralidad de los mundos de la identidad socialmente asignada por el nombre propio".

134 Véase LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*

135 Véase la mencionada investigación de Estrella de Diego que analiza distintos trabajos artísticos contemporáneos en torno a la autobiografía, en DE DIEGO, *No soy yo*…, *op. cit.*

136 Pérez Galí sostiene en estas dos conceptualizaciones parte de su investigación en torno a lo que denomina la comunidad sudorosa, en PÉREZ GALÍ, "La comunidad sudorosa", en Ixiar Rozas; Quim Pujol (eds.), *Ejercicios de ocupación*…, *op. cit.*, pp. 217-238.

137 Giorgio AGAMBEN, *La comunidad que viene* [1990], José Luis Villascañas; Claudio La Rocca (trads.), Valencia, Pre-Textos, 2006.

138 Jean-Luc NANCY, *Ser singular plural* [1996], Antonio Tudela (trad.), Madrid, Arena Libros, 2006, p. 19.

139 DE DIEGO, "I. El afuera y la distancia", óp. cit, p. 38. De Diego relaciona esta biografía de cualquiera especialmente con la escritura de Gertrude Stein: "Stein dedice escribir con su propia voz aunque, paradójicamente, a lo largo de todo el libro [*Everybody's Autobiography*, 1937] se va escondiendo detrás de la máscara de la representación del americano medio, convirtiendo su historia en la historia de cualquiera…", en *ibid.*, p. 39.

140 E indica que titulando la pieza con su nombre, en lugar de recurrir a una descripción genérica "bailarina de ballet" (*Ballet dancer*), quería enfatizar la singularidad de la bailarina, de una *vida* concreta; en COPELAND, "Conversation with Jérôme Bel", *op. cit.*, p. 52. La conversación tuvo lugar en Londres, el 22 de noviembre de 2011.

141 A este respecto, tomamos la consideración de "singularidad" que define y elabora Lepecki. Para el autor, la noción de singularidad (*singularity*) describe una forma de producción de corporalidades —la construcción discursiva de la materialidad— y subjetividades —la construcción afectiva de corporalidades— desarrollada en el marco de un conflicto continuado entre las operaciones normativas del individualismo y las potencialidades que las singularidades convocan en tanto que modos de individualismo colectivo que resisten la concepción monádica y jurídica de la persona. Esta singularidad no debe ser entendida, apunta y para ello, como sinónimo de lo "único", lo "particular", lo "singular" o lo "individual"; al contrario, en el sentido de rareza y extrañezas que permiten repensar y reemplazar las instancias modernas de lo "nuevo" y "original", y complejizar la idea de un sujeto autónomo. En LEPECKI, "Introduction: Dance and the age of neoliberal performance", *op. cit.*, p. 6 (§ *La bailarina y el coreógrafo*).

a lo plural, a ser cualquiera sin renunciar a su especificidad, pero poniéndose en relación con los otros. De otro modo, sería un ejercicio solipsista, un esquema representacional cerrado. El relato de Doisneau podría ser el de cualquier otra bailarina y, en este sentido, está hablando por y de toda una historia del ballet, de la danza, de todos *esos* cuerpos; pero no lo hace desde el espacio de las grandes narrativas que conforman la Historia, dado que como bailarina no tiene discurso dentro de la economía de la representación de la danza[142], sino que lo hace desde lo concreto, desde un cuerpo específico porque no podría hacerse desde otro lugar, si, nuevamente, tomamos aquella poderosa afirmación de Merleau-Ponty "soy mi cuerpo". Desde el cuerpo entendido y abordado como vulnerable, porque está abierto a otros y, en este sentido, definido por su contacto (su capacidad de afectar y verse afectado). Podemos incorporar las palabras de Pérez Galí:

> El bailarín que pone su discurso en acción, bailando su multitud sudorosa, tiene una responsabilidad con esa comunidad que actualiza en sus movimientos. Una responsabilidad porque lo que baila, no lo baila solo, lo baila a través de ese cuerpo catalizador del acontecimiento. La subjetividad que encarna este cuerpo es aquella en devenir. Una responsabilidad porque ese discurso está cargado de una historia plural, de luchas, de deseos e intereses[143].

"Justamente porque os amo, quiero que seáis débiles y despreciables. Porque es a través de la fragilidad que opera la revolución" a partir de esta frase de Paul Preciado[144], me gustaría analizar cómo la exposición de la vulnerabilidad, no solo física, escenificada en la pieza por la respiración agitada de Doisneau, el temblor de sus tarareos y de sus piernas cuando termina de bailar, de su hernia discal intervenida, sino también emocional: no presentarse como sujeto eficiente, sino, al contrario, compartiendo su trayectoria no sobresaliente, su admiración por el trabajo de otras bailarinas y coreógrafos, y su determinación que le ha llevado a forzar su cuerpo y tomar una senda profesional en la que, como dice, por su fragilidad y también falta de talento no podría lograr un gran reconocimiento. Butler y Cavarero, siguiendo a Levinas y Arendt, encuentran en la aceptación de esta vulnerabilidad no como algo contingente, o asociado a ciertos cuerpos y no a otros, sino como aquello

---

[142] Como sostiene De Diego, la autobiografía es precisamente dentro de las prácticas artísticas contemporáneas un espacio propicio para ensayar, producir y poner en circulación voces y vivencias cuya capacidad de narrarse así como sus narrativas no están contempladas dentro del relato dominante. En DE DIEGO, "Presentación", *op. cit.*, p. 10: "No es, pues, extraño que la citada pasión por la autobiografía se inscriba —al menos en algunos de sus textos clásicos— en territorios de un modo u otro asociados a la teoría de género o a la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto, tal vez porque las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)".

[143] PÉREZ GALÍ, "La comunidad sudorosa", *op. cit.*, p. 233. El concepto de "multitud" que menciona Pérez Galí, en el que conviven las singularidades sin converger en Uno, lo toma de Paolo Virno y su revisitación de Spinoza, en *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Adriana Gómez; Juan Domingo Estop; Miguel Santucho (trads.), Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

[144] Paul PRECIADO, *El coraje de ser una misma,* 20 de noviembre de 2014. Disponible en línea: https://comitedisperso.wordpress.com/2014/11/20/el-coraje-de-ser-una-misma/ [Última consulta: 07/07/2017].

que recorre todos los cuerpos por igual, aunque se organice políticamente de modo desequilibrado, la promesa de una responsabilidad ética para con el otro[145]. En este sentido, planteamos que cuando Doisneau se expone en su vulnerabilidad, la ofrece y con ella insta a los espectadores a considerar su responsabilidad con ese cuerpo expuesto percibido e imposible de obviar, que, como decíamos, se realiza performativamente procurando efectos, desplazamientos en lo real; y al, mismo tiempo, devuelve a los espectadores a su propia vulnerabilidad, a sus cansancios, frustraciones, fracasos, anhlelos o esperanzas. Pérez Galí lo expone del siguiente modo:

> Pensarse como proceso vulnerable es saberse poroso y, por tanto, como continuidad entre las cosas y los otros. […] Precisamente porque estamos en un proceso de subjetivación y no en una entidad o unidad fija y estática, porque nuestras membranas son porosas, tenemos la capacidad de afección y cambio. Ser vulnerables nos sitúa en un pasaje liminal colectivo con potencial para un cambio de paradigma[146].

2.2. Voz

Me gustaría aterrizar estas ideas en un aspecto concreto de *Véronique Doisneau*, a modo de ejemplo de cómo se organiza políticamente su materialidad en escena desde la perspectiva de lo vulnerable. Tomamos para ello el gesto de enunciación que implica una revisión crítica del bailarín dentro de la ontología política de la danza como aquel cuerpo silenciado y sin discurso, disponible para realizarse como motilidad incansable. De esta manera, atenderemos a cómo la voz, como materialidad fónica y discurso que remite siempre a un cuerpo, supone un afecto político que cuestiona los esquemas dicotómicos y polarizados de la modernidad (y su economía de la representación): "[…] la voz está llena de posturas implícitas; una voz es un determinado tipo de postura (por eso puede ser una impostura)"[147].

---

[145] "Digo 'nuestra vulnerabilidad' como una manera de plantear una condición común para todos nosotros, pero, de hecho, ese pronombre es engañoso. Hay una razón por la cual, y de acuerdo a Cavarero, la segunda persona del singular es central para la perspectiva ética, porque si yo hablo de 'tu vulnerabilidad' ya estoy unicado en una posición que me obliga a conocer aquello que nombro. Esto cambia el análisis, ya que de ser potencialmente existencial pasa a ser ético. Mi tarea será la de aprovechar estos puntos de vista fundamentales para reflexionar en torno a éticas globales que permitan relacionar el discurso de la vulnerabilidad con aquel de la responsabilidad mundial", en BUTLER, "III. Vida precaria, vulnerabilidad…", *op. cit.*, p. 50.

[146] *Ibid.*, p. 223.

[147] Steve CONNOR; "Ear Room", conferencia impartida en el simposio *Audio Forensic*, en la Image-Music-Text-Gallery de Londres, el 30 de noviembre de 2008. Disponible en línea: http://www.stevenconnor.com/earroom [Última consulta: 05/05/2017]. Cita y la traducción en Paula CASPÃO, "Invertir las declinaciones ¿Hay vida en el 'hacer teórico'?", en Quim PUJOL, Ixiar (eds.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015, p. 138.

> La historia del pensamiento occidental es la historia del logocentrismo y de la desvocalización de la voz. Su tradición sigue amarrada a la verdad de la palabra [...]. Se absolutiza la palabra, se le erige un trono, se identifica con el sistema del lenguaje y la voz queda relegada a una función subordinada. La materialidad fónica olvidada, la voz al servicio de la palabra y su significado. [...] Sierva del reino de lo semántico, la voz se convierte en algo que sobra. Esta reducción a excedente se ha convertido a su vez en una carencia, en algo que apenas existe: "Reducir esta excedencia a lo insensato es uno de los vicios del logocentrismo. Ese vicio transforma la excedencia en una falta, en una ausencia"[148].

Ixiar Rozas y Cavarero ponen el acento, en este fragmento, en la voz en tanto que materialidad fónica frente a la preeminencia otorgada a la palabra como unidad semántica, como lenguaje. En la misma línea, Fischer-Lichte refiriéndose específicamente a las realizaciones escénicas, sitúa el origen de esta jerarquía en el siglo XVII, tanto en la retórica como en las instrucciones de declamación impartidas a los intérpretes, y no deja de apuntar que, pese al peso concedido al lenguaje en lo vocal, la voz "produce siempre una corporalidad. […] Con y en la voz se originan tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad"[149]. La voz, por consiguiente, "emana de la boca, de la garganta, […] de los pliegues del cuerpo"[150] y en este sentido remite siempre a una materialidad (a tres, como señala Fischer-Lichte) implicando consideraciones que van más allá del significado lingüístico concreto de aquello que se vocaliza (si es que se trata de palabras). Para acercarnos desde la perspectiva de lo vocal a *Véronique Doisneau* tendremos en cuenta ambas dimensiones de la palabra hablada, su materialidad fónica y su contenido lingüístico, lo que Sánchez describe como "indisociabilidad de la palabra y la garganta, es decir, de la idea y de la corporalidad […] que encuentra en el actor como ser corporal e inteligente su lugar de manifestación"[151]. Si bien entendemos que ambas, palabra y garganta, se articulan en base a algo previo y determinante: el acto de enunciación mismo. La pregunta por quién toma la palabra afecta tanto a la percepción de la voz como materialidad como al significado lingüístico, a la semántica de lo dicho. Por otra parte, es importante incidir a propósito de esta "indisociabilidad" que cuando atendemos a la materialidad de la voz, ello no implica que esta carezca de significado si no se formula como palabra, es decir, que no pueda aplicársele un sentido que en determinado momento pueda ser verbalizable —o no—, al contrario, lo que se propone desde estas líneas, y lo que se interpreta de lo dicho por las autoras mencionadas, es que la materialidad de la voz participa también de la construcción de sentido, aun cuando no responda a una economía sígnica. Rozas sintetiza en una frase —que resulta central para lo que se

[148] Ixiar ROZAS, "Pulsión textual. Notas inacabadas o algunos injertos", en Quim PUJOL; Ixiar ROZAS (eds.), *Ejercicios de ocupación*…, *op. cit.*, p. 111. La cita que se incluye en este fragmento corresponde a Adriana CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'expressione vocale*, Milán, Feltrinelli, 2003, p. 19 [trad. ingl.: *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression,* Paul Kottman (trad.), Stanford: Stanford University Press, 2005].
[149] FISCHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa…", en *op. cit.*, pp. 255-256.
[150] ROZAS, *beltzuria* [2014], José Luis Padrón Plazaola (trad.), Madrid, Enclave de libros, 2017, p. 150.
[151] SÁNCHEZ, "La irrupción de lo real", en *Prácticas de lo real*…, *op. cit.*, p. 123.

propone en este apartado— que: "Eso que excede [la materialidad de la voz], que sobra, lo excrementicio […] también afecta a la economía política"[152].

A partir de esta consideración de lo que excede —la materialidad de la voz— como afecto político y, por tanto, productor de sentido, recogemos la afirmación de Paolo Virno acerca de quién habla y de las implicaciones político-estéticas de quien toma la palabra: "Antes todavía que significar algo, toda emisión de lenguaje señala que alguien habla […] hay ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones"[153]. Virno, en sus desarrollos en torno a la palabra hablada, vincula aquellos artistas que no producen objetos, por ejemplo, el bailarín, con la necesaria presencia de los espectadores; es decir, con la necesidad de un espacio intersubjetivo donde la realización circule entre los cuerpos. Y en esta circulación, apunta siguiendo a Arendt, se define un espacio político[154]:

> Quien toma la palabra da inicio, cada vez, a un evento único e irrepetible. Utilizando el léxico conceptual de Arendt, se podría decir: el acto de romper el silencio es el *inicio de una revelación.* El mero pronunciamiento, de por sí privado de contenidos, procura sin embargo la máxima visibilidad a todo lo que el locutor dirá o hará: a sus relatos llenos de matices como también a sus gestos mudos[155].

"[…] la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de barro"[156], apunta Benjamin. Que Doisneau como bailarina de ballet haga uso de la palabra en *Véronique Doisneau* constituye un afecto político intenso, entendido como desplazamiento crítico del papel asignado al bailarín dentro de la ontología política de la danza. Tomando la expresión de Georg C. Lichtenberg, que recoge Virno, "Habla, para que pueda verte"[157], Doisneau reclama una visibilidad

---

[152] ROZAS, "Pulsión textual…", *op. cit.*, p. 111.
[153] VIRNO, "2. Actividad sin obra", *op. cit.*, pp. 39 y 53.
[154] Hannah ARENDT, "La crisis en la cultura: su signifcado político y social", en *Entre pasado y futuro. Ocho ejercicios sobre pensamiento político* [1954], Ana Poljak (trad.), Barcelona, Península, 2003, p. 211: "Las artes que no realizan ninguna "obra" tienen una gran afinidad con la política. Los artistas que las practican —bailarines, actores, músicos y similares— necesitan de un público al cual mostrar su virtuosismo, como los hombres que actúan políticamente necesitan de otros, ante cuya presencia comparecen". También en VIRNO, "2. Actividad sin obra", *op. cit.*, pp. 41-42: "La actividad sin obra implica siempre, por motivos estructurales, la exposición del agente a la mirada y, tal vez, a las reacciones severas de su prójimo. […] Contingente e irrepetible como es, cada acto de *palabra* se resuelve en una prestación virtuosa: no da lugar a un objeto debido a sí y, precisamente por esto, implica la presencia de los otros".
[155] VIRNO, "2. Actividad sin obra", *op. cit.*, p. 56. También, p. 39: "Antes todavía que significar algo, toda emisión de lenguaje señala que alguien habla. Esto es decisivo, y no ha sido relevado por los lingüistas. La voz dice por sí misma poco de las cosas, antes de actuar como portadora de mensajes particulares. […] hay ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones. He aquí que, cuando se comunica que se está comunicando (o sea, cuando solo cuenta la acción de enunciar, no el texto determinado del enunciado), entonces resulta literalmente cierto que 'el fin último es el ejercicio mismo de la facultad'".
[156] BENJAMIN, "El narrador", *op. cit.*, p. 119.
[157] VIRNO, "Habla, para que pueda verte", en *Cuando el verbo*…, *op. cit.*, pp. 140 y ss.: "La producción de un enunciado (no su texto) permite al locutor manifestarse, lo vuelve literalmente visible. 'Habla, para que pueda

en primer término sobre su estar físico inmóvil[158], al inicio de la pieza, seguido del gesto de tomar la palabra, lo que no supone una "desemantización"[159] de su discurso, pero "se da el caso de que su voz se hace audible, en primer lugar como voz misma"[160], como materialidad concreta con efectos estético-políticos: "en su ser precario y escurridizo […], se encuentra precisamente la capacidad de desestabilización y la potencia de una voz"[161]. Con la mención a esta "materialidad concreta", nos referimos a que desde el punto de vista de su materia fónica, la voz remite a un cuerpo concreto, remite a un origen corporal que no puede eliminarse, aunque el peso de sus efectos se oriente, como apuntan Rozas y Cavarero, a su contenido lingüísto. La voz *habla* en primer término del cuerpo del que surge[162].

> Llevando esto al extremo [la consideración central de la voz], encontramos la posibilidad de concebir la práctica del lenguaje simplemente como una definición de la situación, que en su desarrollo produce alteraciones y reconfiguraciones de las relaciones: da visibilidad a unos sobre otros, hace existir socialmente a unos y a otros no, etc. Esta práctica lingüística no es exclusiva de lo verbal, si bien hasta hace poco se consideraba que solo lo verbal podía tener consecuencias sociales o políticas, ya que el resto de formas de comunicación personal caían bajo el signo de lo involuntario. Esto ha cambiado drásticamente en los últimos años, y la práctica performativa ya no ocurre prioritariamente en lo verbal, sino igualmente en lo gestual, en la apariencia […][163].

---

verte', escribió una vez Lichtenberg. Con la simple emisión de la voz articulada —o también, aunque sea lo mismo, colocándose en el umbral entre lenguaje y lengua—el hablante se vuelve un fenómeno, algo que compete al *phai-nesthai*, a la aparición. Se expone así a los ojos de los demás". La expresión la atribuye a Georg C. Lichtenberg, en *Über Physiognomick*, 1778. Virno consulta la traducción italiana en "Sulla fisiognomica", en J. C. LAVATER y G.C. LICHTENBERG, *Lo specchio dell'anima Pro e contro la fisiognomica. Un dibattito settecentesco*, G. Gurisatti (trad.), Padua, Il Poligrafo, 1991, p. 119.

158 Tomando las ideas de Cornago que desarrollamos más adelante (§ *Cuerpo como archivo*) podemos añadir: "[…] al *yo hablo*, treinta años después del ensayo en el Foucault toma esta acción como posibilidad de un *pensamiento del afuera*, le seguiría el *yo estoy* como espacio previo, exteriorización no ya estructural […] sino humana, en cuanto a contingente y afectiva, de ese afuera, una posición en sí misma política, es decir, social […]", en CORNAGO, "Archivos escénicos: reflexiones sobre las formas de no estar muertos en público", *Efímera Revista*, vol. 5, n.º 6, diciembre de 2014, p. 10. Para la referencia a Foucault, véase Michel FOUCAULT, *El pensamiento del afuera* [1966], Manuel Arranz Lázaro (trad.), Valencia, Pre-Textos, 1997.

159 Expresión que utiliza Fischer-Lichte, en FISCHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa…", *op. cit.*, p. 260.

160 *Id.*

161 "Podemos pensar la voz como una suerte de proyectil, un artefacto fónico que puede agrietar las partes endurecidas del cuerpo y, por propagación, el lenguaje y su sistema organizado. La voz excede al propio cuerpo, al lenguaje y al sistema de la significación. En su ser precario y escurridizo, que es a la vez inclusión y exclusión, se encuentra precisamente la capacidad de desestabilización y la potencia de una voz", en Ixiar ROZAS, "Pulsión textual…", *op. cit.*, p. 112.

162 "En los surcos del lenguaje encuentra su diafragma, bronquios, tráqueas, laringe, epiglotis, fosas nasales. Sus zonas minerales, vegetales, fluidas, viscerales, pulsionales y vibracionales. [...] Buscar cada nota, su diferencial, su propia economía, escribir en muchos tonos, en cada frase, palabra, coma. Ahí las cosas se mueven a través de la respiración", en *ibid.*, p. 114.

163 SÁNCHEZ, "Dramaturgia en el campo expandido", en Manuel Bellisco; María José Cifuentes (coords.; eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga; Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, p. 28.

En otro texto y a propósito del proyecto *Rétrospective* de Xavier Le Roy (2014) en torno a una aproximación retrospectiva a su trabajo a través de distintos bailarines, Pérez Galí considera el papel secundario de la danza dentro de la Historia del Arte y, en concreto, del bailarín[164], estableciendo una relación con la figura del subalterno de la filósofa Gayatri Spivak[165]. Para el autor, que el bailarín *hable* implica no necesariamente que tome la palabra como tal, pero sí que se afirme como sujeto con agencia política, con capacidad para decidir cómo participar desde la danza en la sociedad y, en este sentido, considerar el movimiento y el cuerpo como discursos, como prácticas políticas, que se desligan del régimen de la representación[166]. Extendiendo estas ideas desde la perspectiva de género, Kunst analiza, a través del mito de santa Cristina de Tiro, recuperado por Cristina de Pizán, cómo la voz femenina se ha asociado en la tradición occidental con una autoridad que habla a través del cuerpo de esta , que reorganiza su voz en tanto que excedente material como texto, como discurso. Kunst estudia esta ventriloquía en el ballet:

> […] una de las principales convenciones del ballet es que el cuerpo danza enmudecido, deslizándose y retando las limitaciones de la gravedad sin emitir sonidos. La respiración del cuerpo debe ser silenciada, y los esfuerzos físicos volverse inaudibles […] esto no solo es consecuencia del estricto disciplinamiento corporal, sino que también forma parte de una compleja técnica de subjetivación y fundación del cuerpo en la modernidad temprana. En el ballet, el cuerpo danzante suprime su voz caótica e imprevisible para convertirse en discurso[167].

---

[164] Pérez Galí apunta a distintas razones para analizar esta situación: "la falta de un discurso propio (legitimado académicamente); el problemático proceso de educación que favorece la expansión de la idea del bailarín-máquina, un cuerpo no-pensante que ejecuta órdenes, acentuando su mutismo; la tradición conservadora que apresa al intérprete; el ejercicio de silenciamiento por parte de los teóricos, académicos y críticos que se han apropiado de nuestras [por las de los bailarines] voces para generar un cuerpo textual legitimado para la danza, ayudando a fetichizar al bailarín como al objeto de deseo erótico y sextual, un cuerpo escultural torneado por el movimiento", en PÉREZ GALÍ, "Can the Dancer 'Speak'?"(*), en Bojana Cvejić (ed.), "*Rétrospective" by Xavier Le Roy,* París, Les presses du réel, 2014 [cat. exp.], s. p. (*) Este texto ha sido consultado en la web de Aimar Pérez Galí, que en el momento de presentar este trabajo ya no estaba disponible en: http://www.aimarperezgali.com) (trad. propia).

[165] Gayatri Chakravorty SPIVAK, *¿Pueden hablar los subalternos?* [1999], Manuel Asensi Pérez (trad.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. Disponible en línea: http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf [Última visita: 16/08/17].

[166] "[…] así es precisamente cómo la figura del bailarín se ha construido históricamente, un sujeto sin capacidad de enunciación ni de acción, que ha sido relegado a un objeto en el que se proyectan los deseos y fantasías de la burguesía heteronormativa. Como sujeto mudo, el bailarín necesita de un proceso mental para emanciparse. La emancipación vendrá de tomar conciencia de que la danza y el movimiento son ya un discurso. Si la danza se considera un arte menor, entonces el movimiento no puede ser considerado un lenguaje legitimado. Esta es la lucha que el bailarín tiene que enfrentar […] Con esto no quiero decir que el bailarín deba dejar de moverse para empezar a hablar. Cuando apropiarse del derecho a 'hablar', estoy considerando también la danza como un lenguaje, él/ella se convierte en un sujeto con agencia política, con capacidad para decidir sobre el modo en el que él/ella quiere participar en la sociedad", en PÉREZ GALÍ, "Can the Dancer 'Speak'?", *op. cit.* (trad. propia).

[167] KUNST, *The Voice of the Dancing Body*, 2009. Disponible en línea: https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/ [Última consulta: 07/08/2017] (trad. propia). Para la referencia a De Pizán, véase Cristina DE PIZÁN, "De santa Cristina", *La ciudad de las damas* [1404-1405], Marie-José Lemarchand (trad.), Madrid, Siruela, 1995, pp. 214-216.

Kunst analiza también, en la misma línea que Rozas y Cavarero, que el componente disruptivo de la voz, respecto a la economía de la representación de la modernidad, estriba en su relación directa con el cuerpo, más concretamente con el interior del cuerpo que, a través de la voz, se abre y se comunica al otro[168]. La voz, en esta línea, comporta una afirmación de la precariedad corporal, deshace los obstinados intentos de borrar el cuerpo del discurso y nos devuelve al espacio de responsabilidad ética de perfilábamos, nos pone en relación con el otro como cuerpos interdependientes. Considerar la voz en tanto que discurso, o el movimiento, como propone Pérez Galí, pasa por incorporar esta consideración de la vulnerabilidad corporal en la agenda política, en los modos de organización de la vida.

> El ejercicio emancipatorio de reivindicar una voz necesita repensarse […]. Es importante revelar cómo la frágil initimidad de nuestras propias voces y su relación con el lenguaje (la voz siempre trae una dimensión experiencial al lenguaje) está contectada con el espacio de articulación de nuestra inmaginación, así como con la escucha de las voces frágiles de los otros[169].

Estas ideas toman forma en *Véronique Doisneau*: en el relato hablado de Doisneau, tanto si atendemos a su materialidad, como voz/cuerpo que toma la palabra, como a su contenido versado en su experiencia personal al margen de las fantasías de una motilidad incansable. Con su voz clara y tranquila, "nada efusiva, nada sentimental ni triste"[170], Doisneau habla de su edad, de su fragilidad física, de su falta de talento dentro de las exigencias del ballet; también con sus jadeos, su respiración entrecortada o su cuerpo curvado por la fatiga, se aleja de la construcción histórica de la bailarina como "proyección del deseo heteronormativo de la burguesía"[171] y se reorganiza políticamente afirmándose en su materialidad vulnerable.

---

[168] *Id.*: "[…] no solo la voz influye en los interiores de quien escucha […] sino que también viene del interior del cuerpo y expone esos interiores al Otro" (trad. propia). Kunst cita a este respecto como referencia a Mladen DOLAR, "Uvod v tišino", en Pascal Quignard (ed.), *Sovraštvo do glasbe*, Liubliana, Študentska založba, 2005.

[169] *Id.*

[170] Así describe el teórico y crítico de danza Christophe Wavelet la voz de Véronique Doisneau. En WAVELET, "Véronique Doisneau. Entretien avec Christophe Wavelet et Jérôme Bel", en Jérôme Bel, Yvane Chapuis, Rebecca Lee, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005,* Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2008, p. 22. También disponible en línea: http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet [Última consulta: 09/06/2017]. Véase también el *Separata. Contar la pieza*, al final de este escrito.

[171] PÉREZ GALÍ, "Can the Dancer 'Speak'?", *op. cit.* Para un análisis histórico del surgimiento de la bailarina de ballet en el siglo XVIII en Francia, vinculado como apunta Pérez Galí a las proyecciones del deseo heteronormativo de la burguesía, véase el análisis de Marina Nordera a propósito tanto de la recepción de esta figura como de sus condiciones laborales, sociales y económicas, en Marina NORDERA, "Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo feminino entre la sociedad y la escena", en Beatriz Martínez del Fresno (ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2011, pp. 117-137.

Centrémonos en un aspecto, el tarareo de Doisneau mientras baila. "Hay una intensidad afectiva en bailar mientras se canta". Burt elabora esta idea, que deriva de su experiencia viendo la pieza *3Abschied* (2010) de Anne Teresa De Keersmaeker, en la que colaboró con Bel. La respiración trabajosa y su voz que no se ha entrenado para interpretar aquello que canta[172] tienen como apunta Burt, un impacto afectivo del cual él elabora sus efectos ideológicos[173]. El autor apunta que este impacto ideológico responde, por una parte, a una falta de eficiencia, a las dificultades que encuentra De Keersmaeker en cantar conforme a los criterios de eficiencia y virtuosismo asociados a la realización escénica, y en concreto a la danza. Por otra, desde una doble perspectiva, De Keersmaeker como bailarina no debería cantar, no debería ser oída, sino que su cuerpo *debería* prestarse disponible y obediente a la ejecución de movimientos provistos en una partitura, por un autor; por otra, como mujer y siguiendo a Cavarero[174] y Kunst que analizan cómo la cultura occidental ha ligado históricamente lo femenino con lo animal, en términos de descontrol, caos y fragilidad, su voz se asocia más intensamente con la materialidad del cuerpo y resulta más disruptiva. Si trasladamos estas consideraciones al tarareo de Doisneau, tan poco asociado a la interpretación de una bailarina de ballet y que un micrófono alojado junto a su mejilla nos permite percibir nítidamente, hallamos como este amplifica la presencia corporal, el "interior" como apunta Kunst de su cuerpo se abre a los espectadores en su transformación, en sus flujos, es decir, como acontecimiento, pues va variando y modulándose según se agotan sus músculos, según los grados de dificultad de cada frase coreográfica; en cada movimiento, en cada tono, se desprenden todo tipo de inclinaciones y de accidentes corporales que conforman, como apunta Galí, su discurso bailado.

[172] De Keersmaeker interpreta el tono *mezzo-soprano* de la composición de Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde* [Canción de la tierra] escrita entre 1908 y 1909).
[173] BURT, "Alone to the World", *op. cit.*, pp. 137-138.
[174] Cavarero extiende estas ideas en otro texto, donde matiza que este silenciamiento de la corporalidad es más específico y virulento en el caso de la mujer (como Kunst elaboraba a propósito de Santa Cristina de Tiro), y revisa para ello la mitología griega y el tratamiento que en ella se hace de la voz femenina (por ejemplo, a propósito de la figura de la sirena) como aquello más ligado a la carnalidad, a los instintos y la falta de control. Véase CAVARERO, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* [1997], Paul A. Kottman (trad.), Londres; Nueva York, Routledge, 2000, pp. 117 y ss.

3. FORMAS DE INDISCIPLINA

Este capítulo se centra en la consideración del cuerpo en escena, de la bailarina, en relación con la ecología general de la danza (sus formas de producción, circulación y recepción), y cómo *Véronique Doisneau* plantea una revisión crítica de las instancias de autoría y virtuosismo a través de la inmovilidad como operación de indisciplina.

3.1. La bailarina y el coreógrafo

"La pregunta por la autoría y su distribución e implicaciones es especialmente importante en la danza porque describe un tipo de relación entre los cuerpos, no es como el caso del escritor o del pintor"[175]. Retomando las elaboraciones en torno al cuerpo y la subjetividad escénicas como formas en construcción, como un hacerse con otros en la realización escénica, atendemos cómo en *Véronique Doisneau* se desestabilizan las fantasías en torno a la autonomía y también la creatividad en tanto que novedad, procurando un marco para repensar las relaciones entre el bailarín y el coreógrafo y la partitura.

En su práctica, Bel desestabiliza y reelabora a menudo la noción de autor como instancia de autoridad, propiedad y producción de novedad. Por su parte, sus partituras se conciben no como formas prescriptivas[176], sino como espacios de posibilidades potenciales que la actualización del bailarín así como las condiciones concretas de cada realización desencadenan en un sentido creativo[177]; estas tienden a la repetición de estructuras sencillas y claras, que se hacen evidentes para el espectador y favorecen la generación de diferencias sutiles que requieren, en ocasiones, regímenes de atención exigentes e incómodos; asimismo, incluyen *citas* de otros trabajos coreográficos,

---

[175] Palabras de Jérôme Bel en su conversación con Ana Janevski, comisaria asistente en el MoMA, con motivo de su participación en *Crossing The Line Festival*. La conversación tuvo lugar en el Florence Gould Hall, Nueva York, el 17 de octubre de 2016. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=TAlfcvHmwDM [Última consulta: 09/08/2017]. Véase a partir de 14'.

[176] A propósito de la coreografía y la economía corporal que esta preescribe, véase LEPECKI, "Introducción", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*; "Choreography as Apparatus of Capture", *TDR: The Drama Review,* vol. 51, n.º 2 (t. 194), 2007, pp. 119-123; y PÉREZ ROYO, "Componer el plural…", *op. cit.*, p. 21: "la notación que antes se entendía como registro de baile, se fija ahora en una escritura que paulatinamente se desplaza hacia otra posición, a ser el fundamento último del movimiento y el que le confiere su legitimidad y su valor. El movimiento escrito, la coreografía, pasa de la función de mero registro a constituirse en ley del movimiento, con lo que su carácter descriptivo se convierte en prescriptivo o incluso coercitivo al designar el plan previo de acuerdo al cual se ejecuta el movimiento". Pérez Royo apunta también como esta nueva corporalidad se deja notar también en la nueva figura del coreógrafo, que al contrario del previo maestro, ya no concibe las composiciones a partir del ensayo con su cuerpo y otros cuerpos, sino que escribe.

[177] En este sentido, Bel retoma las experimentaciones de los años sesenta y sententa en Estados Unidos, como las de Anna Halprin, que Laurence Louppe analiza en LOUPPE, "Partituras", *op. cit.*

especialmente aquellas partes bailadas[178]. En esta revisión crítica son fundamentales las aportaciones de Roland Barthes y Michel Foucault[179], así como las consideraciones en torno a la intertextualidad de Julia Kristeva[180]. Sus premisas son, por tanto, la idea de que todo texto "es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" y de que "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; [cuyo] único poder […] es mezclar las escrituras"[181]. Asimismo, situándonos en el escenario neoliberal que describíamos en el capítulo introductorio, podemos extender esta crítica a la figura del autor como modelo de subjetividad individualista y garantía de un ritmo constante de producción de novedad, que Lazzarato describe como *entrepreneur*[182]. A estas consideraciones sumaremos el desplazamiento que opera considerar el trabajo del bailarín, su materialidad organizada en escena, como labor creativa a efectos de autoría.

Para analizar las formas de distribución de la autoría entre el coreógrafo y el bailarín es especialmente pertinente el estudio de Jennifer Roche centrado en la figura del bailarín y su consideración tanto desde una perspectiva histórica como actual[183]. Roche sostiene que la concepción

---

[178] Podemos remitirnos a la nítida estructura de *Véronique Doisneau*, en la que van alternándose partes habladas, con Doisneau mirando de frente a los espectadores, con partes bailadas. Los espectadores replican también esta partitura sencilla, aplaudiendo siempre tras cada sección bailada.

[179] Michel FOUCAULT, "¿Qué es un autor?" [1969], en *Obras esenciales*, Primera Parte, Miguel Morey (trad.), Barcelona, Paidós, 2010, pp. 291-318.

[180] Julia KRISTEVA, "Bajtín. La palabra, el diálogo y la novela" [1967], Desiderio Navarro (trad.), en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. 1-24.

[181] Roland BARTHES, "La muerte del autor" [1968], en *El susurro del lenguaje. Más allá de palabra y la escritura* [1984], C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona, Paidós, 1994, p. 69. En la conferencia *Le dernier spectacle*, ofrecida en el Hebbel am Ufer de Berlín en 2004, Bel hace referencia precisamente a Barthes, y explica su interés por la cita y la copia como desajustes de lo que, como señalábamos, Brennan denomina "fantasías fundacionales" de la modernidad. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU [Última consulta: 08/08/2017].

[182] Maurizio LAZZARATO, "The Misfortunes of the 'Artistic Critique'…", *op. cit.*, pp. 41-56.

[183] Sirviéndose de los estudios de Lynn Garafola, Roche sitúa esta preeminencia del coreógrafo en tanto que autor y autoridad como un fenómeno reciente, que comienza a gestarse en los inicios del siglo XX con los ballets rusos de Diaghilev, cuando Mikhail Fokine es considerado en términos similares a los pintores y escritores del momento, es decir, como autor; valoración que se extiende con la danza moderna norteamericana y la creación de compañías derivadas de los estilos de las bailarinas-coreógrafas como Martha Graham, Doris Humphrey y Erick Hawkins, que vinculan la danza a las nociones de marca y firma, integrándose de este modo en las formas de producción, circulación y consumo capitalistas; dinámicas que con los desarrollos del neoliberalismo y la economía postfordista no hacen sino acentuarse. Véase Jennifer ROCHE, "Chapter 1. From Dancing Bodies to Corporeal Configurations", en *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer: Moving Identities*, tesina presentada para optar al grado de doctor en Filosofía, en la School of Arts Roehampton University, Londres, 2009, s. e., pp. 3-4. Disponible en línea: https://core.ac.uk/download/pdf/16694072.pdf [Última consulta: 28/07/2017]. Con posterioridad, Roche ha publicado esta tesina revisada en el volumen homónimo publicado por Palgrave Macmillan, Hampshire (Nueva York) en 2015. También Lynn GARAFOLA, *Diaghilev's Ballet Russes*, Nueva York; Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 196. Garafola sostiene que previamente el coreógrafo era un maestro de ballet asociado a un teatro o compañía de baile, que además de componer piezas realizaba otras labores asociadas a la práctica dancística, como bailar, ensayar, enseñar así como a tareas administrativas. Por su parte, Ginot, en el contexto actual francés, ha relacionado también esta preeminencia del coreógrafo con una serie de políticas institucionales, que van de la financiación pública a la circulación de las prácticas coreográficas, que han reforzado en Francia la figura del coreógrafo como autor desde los años ochenta, continuando la estela del denominado *cinema d'auteur* surgido en las décadas de 1960 y 1970, en Isabelle GINOT, "Dis-identifying…", *op. cit.*, s. p. Para Burt, esta fetichización del coreógrafo y las conceptualizaciones que se derivan de ella en torno a la autenticidad y la autoría son producto

de lo corporal como poco fiable, a la que aludíamos al respecto de la escisión cartesiana entre mente y cuerpo, favorece que en los ámbitos teórico-críticos, académicos y en los modos del capitalismo globalizado, el bailarín ocupe una posición subalterna. La atención, en cambio, en estos tres espacios de producción, se dirige hacia el coreógrafo como figura privilegiada que genera discurso —producción de sentido— a través de los cuerpos de los bailarines, a los que se les presupone una disponibilidad neutra, distinguiéndose entre la producción coreográfica como ejercicio mental y su actualización o ejecución en el cuerpo del bailarín como labor secundaria en tanto que supeditada a la primera[184]. Helen Thomas, en la misma línea, reivindica el trabajo del bailarín como generador de sentido y propone definir el trabajo de ambos en términos de co-autoría y colaboración[185].

A este respecto, y como revisión de esa disponibilidad neutra del cuerpo danzante podemos considerar las elaboraciones de Nancy a propósito de la *mímesis* y la *méthexis* entendidas como disposiciones complementarias que, a través del deseo, producen la "diferencia movilizada". Para Nancy, la *méthexis* incorpora el cuerpo y la movilización de afectos y deseos que dan forma a la *mímesis*; en la *méthexis* se condensa todo aquello que ha *movido* y mueve ese cuerpo, y, por tanto, este nunca se aproxima a la partitura o al hacer del coreógrafo de una manera neutral[186]. En el caso de Doisneau, su propio relato subraya los modos en que se realiza su acercamiento tanto a su carrera y repertorio en sentido general, como a aquellos fragmentos que baila. Doisneau describe así la imposibilidad de una ejecución aséptica y la manera en la que enfatiza este hecho puede interpretarse como una forma de indisciplina particular. Por ejemplo, su relación respecto a las partituras que nombra y baila describe la movilización de un conjunto de afectos que van más allá de la ejecución técnica, y que revisan la figura del autor como instancia cerrada y definida que tiene la propiedad de la obra. En una línea afín, Deleuze considera que del deseo se desprende una fuerza creativa, y lo asocia especialmente al deseo de retornar[187], que en este caso podemos vincular al bailar de Doisneau que vuelve sobre aquellas coreografías que conforman su repetorio. Es decir, en esa intención descrita como deseo que

---

del mercado y tienen efectos sobre los modos de circulación y recepción de la danza, en BURT, "Alone to the World…", *op. cit.*, pp. 122-123.

184 ROCHE, "Introduction", en *Multiplicity*…, *op. cit.* pp. VIII-IX. Podemos acompañar estas ideas con los análisis de Fischer-Lichte en torno a la economía de la representación teatral, en FISCHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa...", *op. cit.*, pp. 155-276.

185 Helen THOMAS, "Reconstruction and Dance", en Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History: A Reader*, Londres, Routledge, 2004, p. 42: "Los coreógrafos, en general, no componen danzas de manera abstracta; aunque hoy en día algunos puedan trabajar con ordenadores y cuerpos virtuales. Los bailarines no son simples vehículos para expresar las ideas del coreógrafo. Es necesario un grado de colaboración entre el coreógrafo y el bailarín, cuando no coautoría (autoría conjunta) durante el proceso creativo. La propiedad de la palabra, sin embargo, permanece en su mayoría firmemente en manos del coreógrafo" (trad. propia).

186 NANCY, "La imagen: Mímesis & Méthexis", *Escritura e imagen*, vol. 2, 2006, pp. 7-22. "Es decir, de una implicación —en el sentido más propio de la palabra, un desarrollo por plegamiento interno— de la *méthexis* en la *mímesis*, y una implicación necesaria, fundamental, e incluso en cierta manera, generatriz. Que ninguna *mímesis* ocurre sin *méthexis* —so pena de no ser más que copia, reproducción—. He ahí el principio. Recíprocamente, sin duda, no hay *méthexis* que no implique *mímesis*; es decir, precisamente, producción (no reproducción) en una forma de la fuerza comunicada en la participación", en *ibid.*, p. 9.

187 DELEUZE, "La filosofía", en *Nietzsche* [1965], Isidro Herrera; Alejandro del Río (trads.), Madrid, Arena Libros, 2000, pp. 34-35.

aquí asociamos a la realización de una coreografía, se produce la diferencia, se *crea*. Y esto no ocurre únicamente a través del relato de Doisneau, sino que empieza, como apuntábamos a propósito del gesto de enunciación, y toma forma en su físico estar-en-el-mundo, en las condiciones específicas de su presencia física, de su cuerpo y el modo en que se organiza en el espacio y el tiempo. Es decir, en su corporalidad de bailarina, en la cadencia de su voz, en su manera de estar de pie, de bailar, de cansarse, de marcharse. Como explica Fischer-Lichte:

> […] la corporalidad o materialidad no ha de ser entendida como excedente físico en el sentido de un resto irredimible, "un resto terrenal que sobrellevar penosamente", pues no surge de los significados que se le asignan a cada acción. Es, al contrario, anterior a todo intento de interpretación […]. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente del estatus sígnico[188].

Esta indisciplina perfila también, a su vez, otros modos de entender la emergencia y producción de conocimiento, y abre la posibilidad de no concebir un centro, sino una red de flujos e intensidades a partir de la noción spinoziana de los afectos. En este sentido, Caspão sostiene:

> […] me gustaría referirme al afecto […] como medio para imaginar epistemologías que se aparten del modelo representacional y que, por tanto, tengan una mayor inclinación a tomar en consideración las propias condiciones de emergencia y constitución del conocimiento. A saber, que ponga el énfasis en sus "ecosistemas" y en las "formas de vida" que produce o por las que es producido, en lugar de aparentar que son irrelevantes en aras de la más noble meta de generar un conocimiento "objetivo", supuestamente útil (lucrativo)[189].

---

[188] FISCHER-LICHTE, "I. Fundamentos para una estética de lo performativo", *op. cit.*, p. 36.

[189] CASPÃO, "Invertir declinaciones…", *op. cit.,* p. 127. La "ecología de una obra artística" o la pregunta por "las formas de vida"(*) que sostienen cualquier producción supone considerar las condiciones materiales e inmateriales que se han dado para realizar un trabajo y, por consiguiente, atender a variables y factores diversos, pero entendiendo que todos participan no únicamente de la obra, sino al ecosistema en el que esta se produce, circula y se recepciona. Franck Leibovici, citado por Caspão (*ibid.*, p. 146), inició en 2011, con el apoyo de Les Laboratoires d'Aubervilliers de París, un proyecto de investigación abierto para conocer las formas de vida que animan, orientan o generan los procesos creativos de los artistas que invitó a participar. Es decir, la propuesta trataba de identificar cómo las condiciones y prácticas diarias de diversa índole se relacionan con el proceso de trabajo y, finalmente, con la obra. Leibovici establece una línea de demarcación entre las formas de vida (que define como elegidas) y las prácticas que estas suscitan. En este sentido, para este texto sería interesante pensar en la idea de "encaje", sin tratar de establecer una causalidad, como tampoco plantea Leibovici, pero sin considerar que las formas orientan siempre las prácticas (y, por tanto, de algún modo que ya están previamente establecidas y cerradas), sino que es el contacto entre ambas el que determina una relación asimétrica y porosa. Es decir, la dirección inversa también es posible: las prácticas, los procesos de trabajo, afectan a las formas de vida. (*) "Las formas de vida", según la expresión con la Franck Leibovici (en francés original *des formes de vie*), da título a su investigación. La descripción del proyecto está disponible en línea: http://www.desformesdevie.org/en/page/forms-life-franck-leibovici [Última consulta: 06/06/2017]. En 2012 se editó una publicación que contenía un atlas de estas formas de vida: Franck LEIBOVICI (ed.), *(des formes de vie): L'ALBUM*, Aubervilliers: Les Laboratoires d'Aubervilliers; Questions Théoriques, 2012. Llevando estas

Caspão liga esta perspectiva a una revisión de la autoría como decíamos, en términos de colaboración, extendiendo, a su vez, las ideas de Barthes en torno a la figura del lector como productor del sentido de la obra, al espectador de la relación escénica:

> […] la autoría como algo inseparable de la del público (consciente de que la "creación de sentido" siempre tiene lugar en el cruce temporal de percepciones activas específicas del presente: las lecturas / la condición del espectador). En otras palabras, sostiene la autoría desde la perspectiva de lo menos visible, las formas de colaboración rebeldes; concretamente a través de la exposición de las maneras en que un autor *colabora* no solo con sus congéneres humanos creadores y receptores sino también con muchas otras cosas a las que generalmente no se les atribuye ninguna capacidad de autoría: performativa, afectiva, efectiva[190].

Para Pérez Galí, como mencionamos, el cuerpo del bailarín es el cuerpo de muchos cualsea, que lo hacen implicarse hasta transpirar su ser "singular plural"; es decir, este físico estar-en-el-mundo, al mismo tiempo, es una suma de corporalidades aprendidas, acomodadas e incorporadas en la musculatura, de modo que no resulta posible identificar un centro o un origen. Podemos acompañar estas consideraciones también con la mencionada idea de incabamiento como compartir de Nancy que Burt pone en relación con la escena, según la cual no es possible determinar un origen y cierre para el sentido, sino que este se abre, se expande y circula a través de "lo menos visible, [de] las formas de colaboración rebeldes". Para Burt, la revisión crítica del solo como espacio para repensar la materialidad del bailarín permite también atribuir a su trabajo con el cuerpo una dimensión creativa que problematice y desestabilice las instancias de autenticidad y autoría asignadas al coreógrafo[191]. A este mismo respecto, Pérez Galí toma la consideración de anonimato de Garcés, para proponerla como desestabilizadora "de las lógicas capitalistas que promueven al artista-

ideas a la pieza que analizamos, constatamos cómo Véronique Doisneau ofrece y establece desde el inicio de la pieza un marco configurado por unas condiciones laborales, sociales, económicas y afectivas específicas. Este marco y el primer marco que procura la Ópera de París funcionan como dispositivos desde los que acercanos a la realización. El énfasis en estas consideraciones, en esta ecología del artista y su obra (su relato, repertorio y trayectoria, en este caso), afirma la pertinencia y el peso de las formas de vida en las producciones (de cualquier tipo) que no pueden pensarse al margen de cómo se organiza la materialidad de los cuerpos.

[190] *Ibid.*, p. 148. Caspão desarrolla en mayor profundidad estas ideas en la conferencia *The Way Things Take Place: Situating our practices again and again* [El modo en que las cosas ocurren: situar nuestras prácticas una y otra vez] que presentó en el marco del Simposio Internacional SEAM 2013, *Authorship, Audience, Curation,* en noviembre de 2013 en el Critical Path/Centre for Choreographic Research en Síndney (Australia). Puede consultarse el registro en vídeo de la conferencia en: https://seam2013.wordpress.com/2014/02/17/sunday-videos/ [Última consulta: 06/06/2017]. Véanse a este respecto también las consideraciones de Ramsay Burt en torno al solo como formato escénico, en pp. 34 y ss. Bel, de acuerdo con sus propias palabras, comparte esta valoración fundamental del espectador en la generación de sentido y sus trabajos, como el que aquí analizamos, se destinan a proponerle modos alternativos de relacionarse con la escena teológica, con el dispositivo teatral y la danza, en BEL; DE BELDER, "Jérôme Bel. Interview" [1998], en Luk Van den Dries; et al. (eds.), *Bodycheck…, op. cit.*, pp. 275-276.

[191] BURT, "Alone to the World…", *op. cit.*, pp. 122-123.

marca"[192]. La presencia de Doisneau, en su discurso hablado y en la centralidad tanto de su materialidad física como de su relato biográfico, interpela radicalmente el papel del coreógrafo, quien tradicionalmente *ha hablado* a través del cuerpo del bailarín, y cuya autoridad se diluye y complejiza. Bel, de acuerdo con sus propias palabras, en esta pieza, así como en otros proyectos en los que ha desarrollado esquemas similares[193], basa la elección de bailarines con una formación, trayectoria y modos de relacionarse con la danza marcadamente distintos a los suyos en el deseo de tomar distancia relacionarse con ellos y sus materiales biográficos desde la posición del espectador. Con ello, busca, por una parte, escapar a las mitologías en torno al autor romántico, que concibe la obra como un medio para la expresión de su ánimo; y se alinea, por el contrario, con el espacio del *cualsea* de Agamben y del "ser singular plural". Por otra, resta nitidez a su papel como coreógrafo cuando subraya no solo la materialidad de los cuerpos de los bailarines, sino su discurso, sus vidas. Sin embargo, conviene que llevemos más lejos estas explicaciones y las problematicemos. En su correspondencia con Bel, el coreógrafo Boris Charmatz analiza cómo las piezas de Bel, especialmente en su primera etapa —hasta 2004, incluyendo *Véronique Doisneau*—, producen "bailarines-objeto" y no "bailarines-sujeto". Refiriéndose a la pieza que nos ocupa, Bel afirma que con el mismo título así como con el formato de solo buscaba dotar de protagonismo a Doisneau en tanto que bailarina concreta, no obstante, lamenta no haber incluido su nombre en los créditos como autora[194]; de hecho, podemos convenir, siguiendo las explicaciones de Bel, que si bien durante el proceso de trabajo se

---

[192] "[…] pensar desde el anonimato nos ayuda a promover una práctica más honesta y compleja, haciendo permeables las falsas fronteras de la autoría. Seres porosos y continuos que trabajan en red, en relación con los otros, bajo la idea del *procomún*. Entendernos anónimos nos ayuda a tejer esta práctica de continuidad interdependiente con los otros, las cosas, los textos, los discursos, etc.", en PÉREZ GALÍ, "La comunidad sudorosa", *op. cit.*, p. 233. Marina Garcés desarrolla su concepto de anonimato para describir una forma afectada de estar-en-el-mundo juntas: "La vida común es anónima. No lo es cada uno de nosotras en su singularidad. No lo es cada vida, cada gesto, cada expresión. Pero sí la vida en común. Es de todos y de nadie. Inapropiable, identificable, inasignable. Sin nombre, sin firma, sin *password*, pero con todos los rostros, con los trazos de cada existencia. El anonimato es la condición ontológica de nuestra continuidad: de unos respectos a otros y de la humanidad respecto al resto de los seres vivos y de las cosas que pueblan el mundo. La filosofía y la creación contemporáneas, agotadas de filosofía del sujeto, han dedicado mucha atención a la dimensión impersonal y anónima de la subjetividad. Hay que explorar y llevar más allá estas pistas: en la experiencia del anonimato encontramos una ontología de la continuidad y del inacabamiento que nos brindará la inmediatez de la riqueza de un mundo interrelacionado", en Marina GARCÉS, *Un mundo común*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013, p. 118.

[193] Nos referimos en este punto a otros proyectos que trabajan con el material biográfico de bailarines profesionales en esena; una línea que Bel inicia con *Véronique Doisneau* y que continua con variaciones en *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) y *Cédric Andrieux* (2009), hasta la fecha (verano de 2017). Para más información sobre estas piezas, véase la página web del autor, concretamente el apartado "Spectacles/performances", en http://www.jeromebel.fr/index.php [Última consulta: 23/07/2017].

[194] Bel explica cómo a raíz de la pieza de *Véronique Doisneau* y especialmente en aquellos trabajos que ensayan esquemas similares, como *Pichet Klunchun and myself* (2005) y *Cédric Andrieux* (2009), ha seguido distintos criterios para incorporar sus nombres en los créditos de autoría. BEL, "Spring 2009", en Jérôme Bel; Boris Charmatz, *Emails. 2009-2010*, Anna Preger (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2003, s.p.* (*se ha consultado para este escrito la versión electrónica de la publicación). También puede consularse esta información en la página web del artista, en las fichas técnicas de estos trabajos; véase http://www.jeromebel.fr/index.php [Última consulta: 23/07/2017]. En cualquier caso, la pregunta por la autoría y los efectos derivados de esta instancia siguen siendo un tema central en la producción de Bel, que ha ensayado diversas tácticas, por ejemplo, con grupos de personales que no son bailarines profesionales, y que procuran un espacio distinto desde el que ensayar las dinámicas entre coreógrafo y bailarín. Por ejemplo, *The show must go on* (2001) o *Gala* (2016).

dieron formas de colaboración en las que ambos se implicaron creativamente en la concepción de la pieza[195], entre ellos se estableció una dinámica que no revisaba críticamente la jerarquía —la distribución de responsabilidades y toma de decisiones— entre coreógrafo y bailarina que Roche identifica, y, en este sentido, como evidencia la línea de crédito no propone un modo alternativo de relacionar estas dos instancias[196].

Pese a ello, podemos identificar ciertos desplazamientos si atendemos a los autores citados anteriormente en relación con la idea de novedad, pues la pieza ofrece una sucesión de fragmentos de otras coreografías que conforman el repertorio de Doisneau, y que plantean una revisión del estatuto de autor y las formas que garantizan la relación de este con la obra en términos de propiedad: los derechos de autor o *copyright*. A la luz de las ideas de Nancy en torno a la *mímesis* y la *méthexis* podemos considerar que las coreografías que Doisneau interpreta son espacios para la producción de diferencia y que la "cita" como tal no resulta posible, pues pasa siempre por un cuerpo concreto.

3.2. Revisión del virtuosismo

Por otra parte, Bel enfatiza mediante el formato de solo la corporalidad específica de Doisneau no solo en tanto que ejecución, cómo se pliega a la partitura provista por él, sino por todo aquello que *mueve,* que convoca con su presencia y sus movimientos. En relación con el virtuosismo y la disciplina, rasgos de la escena teológica y especialmente connotados en el género del ballet, Bel apunta a la imposibilidad de aprobarlos desde un punto de vista político, y señala que la revisión de estos dos parámetros fue determinante a la hora de trabajar con Doisneau, una bailarina de rango medio de la Ópera de París[197]. Podemos convenir que la danza de *Véronique Doisneau* no atiende a las instancias de virtuosismo como eficiencia técnica y fluidez de movimiento, sino que sus premisas ideológicas se orientan hacia otras consideraciones éticas del cuerpo y de la subjetividad, así como de

---

[195] COPELAND, "Conversation with Jérôme Bel", *op. cit.*, pp. 51-52.

[196] Este punto comporta más complejidades que en este trabajo no pueden abordarse, tanto por la orientación que deseamos darle (centrarnos en la corporalidad específica que plantea) como por las acotaciones de extensión propuestas. No obstante, sí me gustaría señalar que las problemáticas que se derivan de ese "bailarín-objeto" que describe e identifica Charmatz parecen, efectivamente, resonar en distintas declaraciones de Bel a propósito de esta y otras piezas similares cuando afirma que su trabajo procura un marco para que los bailarines se afirmen políticamente como sujetos y no objetos (véase BEL, "Spring 2009", *op. cit.*, o la citada conversación con Ana Janevski (15'50" y ss.); estas consideraciones merecen ser revisadas críticamente para analizar hasta qué punto se desdibuja la figura del coreógrafo como aquel que da voz al bailarín, aunque sea con la intención de empoderarlo, o esta se reafirma, si bien, como decimos, con una orientación diferente.

[197] Bel ha revelado que en el proceso de selección, se entrevistó individualmente con tres bailarinas de la compañía de la Ópera de París, y que una de las preguntas que les realizó fue con qué coreógrafo no les gustaba trabajar. Dos rehusaron contestar ("todo el mundo es interesante…") y la tercera, Véronique Doisneau, respondió de manera directa: Maurice Béjart y Roland Petit. A propósito de este detalle y de otros relacionados con la pieza que nos ocupa, véase la conversación mencionada conversación entre Bel y Ana Janevski (8' y ss.). También *Separata. Contar la pieza*, al término del presente escrito. Este comentario puede servirnos para extender esa idea de indisciplina que desarrollamos en el cuerpo del trabajo.

sus condiciones de emergencia y producción. Para Burt, analizar críticamente el virtuosismo implica también revisar los canales de distribución y legitimación del medio, y, por tanto, plantea una crítica al modelo de eficiencia finalista propio del neoliberalismo[198]. Kunst revisa precisamente los grados de auto-exigencia multifacética que inocula el neoliberalismo en los artistas, haciendo de la eficencia y la productividad los criterios generales de valoración no solo del ámbito profesional, sino en un sentido integral[199].

Centrándonos en el ballet, el género en el que desarrolla su práctica Doisneau, Geraldine Morris, valiéndose del concepto de *habitus* desarrollado por Pierre Boudieu, ha señalado con preocupación cómo las academias y las compañías profesionales favorecen una formación centrada únicamente en la ejecución técnica, a expensas de la experimentación, el coste físico y la consideración de otras habilidades y del error como espacios de aprendizaje e investigación. Morris define, en un sentido afín al que emplea Bel[200] para referirse a Doisneau, a estos bailarines como "individuos *balleticamente* construídos, lo que implica aspectos físicos, culturales y sociales"[201].

---

198 BURT, "Rethinking Virtuosity", *op. cit.*, p. 57.

199 "El trabajo ya no se organiza tras las puertas y de modo instrumental y racionalizado, sino que se ha vuelto parte de la vida social y de las relaciones entre las personas", en Bojana KUNST, "Danza y trabajo", en Isabel de Naverán; Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza*…, *op. cit.*, p. 55. Veáse también *The Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism.* Winchester; Washington, Zero Books, 2015. Kunst recoge para sus elaboraciones las aportaciones de Paolo Virno a propósito de la economía postfordista.

200 Bel apunta a que en esos momentos estaba muy interesado en el antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y su ensayo *Tristes trópicos* (1955) en el que narra su viaje e investigación de ciertas poblaciones de Brasil entre 1935 y 1939. Véase la citada conversación entre Bel y Ana Janevski (3'59" y ss.) y también *Separata. Contar la pieza*, al término del presente escrito.

201 Geraldine MORRIS, "Problems with Ballet: steps, style and training", *Research in Dance Education,* vol. 4, n.º 1, 2003, p. 21 (trad. propia). Para la referencia a Bourdieu sobre su concepto de "habitus", véase, entre otros escritos de este autor, Pierre BOURDIEU, "Lo real es relacional", en *Razones prácticas*…, *op. cit.*, p. 19: "El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas". En relación con la formación y la práctica de ballet, resultan asimismo interesantes las aportaciones de Susan Leigh Foster a propósito de la producción de una corporalidad muy específica sostenida por un riguroso disciplinamiento que desemboca en una disociación entre el cuerpo percibido y el cuerpo idealizado al que se tiende. "El éxito en esta técnica [la del ballet] depende por una parte de un físico delgado y esbelto capaz de encarnar las formas y disposiciones geométricas de la tradición. El cuerpo ideal —ligero, rápido, preciso, fuerte— ejecuta las formas lineales, las frases ritmicas e inclusos los gestos de pantomima con un lirismo gracil. El éxito también requiere del temprano y dedicado compromiso del estudiante con un intenso entrenamiento, El cuerpo percibido, nunca suficientemente delgado y bien proporcionado, debe adaptarse repetidamente a formas abstractas presentadas en las clases y después en los escenarios. La bailarina existe para facilitar la adquisición de habilidades: sirve al coreógrafo y, en última instancia, a la tradición ordenando su cuerpo para practicar y mostrar los movimientos ideales", en FOSTER, "Dancing Bodies", en Jonathan Crary; Sanford Kwinter (eds.), *Incorporations*, Nueva York, Zone Books, 1992, p. 486. En su descripción, Foster se detiene a analizar también la experiencia del dolor y el coste físico dentro de la economía del ballet, en *id.* Por su parte, Roche, en su mencionado estudio, recoge las impresiones de una bailarina profesional, sin especificar si practica alguna técnica de danza específica, en las que también se expone la percepción de un cuerpo ideal —concretamente una imagen de cuerpo ideal— cuya experiencia se describe en términos de frustración. Carlos Pérez Soto también aborda cuestiones relativas al aprendizaje y la práctica del ballet, en "7. El estilo y la corporalidad académica", en *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile, LOM, 2008, pp. 62-69; p. 66: "Aquí el cuerpo debe acomodarse a las convenciones estéticas de la danza, por muy forzadas que sean. Las maestras de ballet no se cansan de repetir que es necesario forzar el cuerpo 'hasta que duela', y están absolutamente conscientes de que eso puede no ser natural". Para Roche, esta disociación corporal se vincula a una suerte de proceso de colonización del cuerpo por parte de corporalidades ideales que se aprenden y

Desde esta óptica, podemos pensar el solo de Doisneau, al que su nombre da título, como un tipo de indisciplina en relación con las coreografías que baila, los autores que menciona y el marco en el que se presenta: la Ópera de París, dentro de la programación anual del Défilé du Ballet, que acoge realizaciones de la escuela y de la compañía de baile de esta institución, y que es una de las citas más destacadas del género en Europa[202]. En un momento, Doisneau cuenta que le hubiera gustado bailar roles masculinos, como el del melancólico Balanchine; pero que sobre todo deseaba haber podido bailar *Giselle*[203], y, entonces, baila un fragmento incorporando en su gesto una ruptura de las estrictas jerarquías del género del ballet, de las premisas de eficiencia técnica y sus prescripciones: de destreza, de habilidad, de fortaleza física y edad idónea. Su voz se sofoca mientras tararea, sus movimientos ligeros y gráciles contrastan con el momento en el que, tras el saludo y la ovación correspondiente, cambia el gesto, la postura corporal y se muestra visiblemente agotada. De esta manera, la pieza ensaya una crítica al dispositivo de subjetivación de la danza, concretamente del ballet, desde su espacio de producción, circulación y recepción. De igual modo, consideremos la inmovilidad de aquellos momentos en los que, sin bailar, Doisneau habla sobre sus condiciones físicas, su trayectoria no sobresaliente dentro de la compañía, y también aquellos en los que se detiene para recuperar el aliento y sobreponerse a la fatiga, o ata sus zapatillas y bebe agua. Estas formas de inmovilidad son las que pasamos también a analizar como ejercicios de indisciplina que reconfiguran la ontología política del movimiento[204].

encarnan. Para atender en profundidad este argumento, véase ROCHE, "Embodying the Ideal", en *Multiplicity*…, *op. cit.*, pp. 7-10. Por último, resulta también pertinente el libro *Winter Season*, de Toni Bentley, bailarina del *corps de ballet* de New York City Ballet desde 1976 a 1980, en el que relata su experiencia en la compañía, abordando críticamente las lógicas de eficiencia, autoexigencia, competitividad; las estrictas jerarquías, y los extenuantes y disciplinados ensayos. Su narración describe un escenario afín al que en ciertos momentos podemos percibir en la pieza y asociar a Doisneau. Véase Toni BENTLEY, *Winter Seasson: A Dancer's Journal*, Nueva York, Random House, 1982.

[202] Consultar el *Separata. Contar la pieza*, al término del presente escrito. A este respecto, son productivas las elaboraciones de Rebecca Schneider en torno a las tecnologías de acceso, para pensar en el marco que procura el teatro de la Ópera de París en relación con esta pieza: "Las arquitecturas de acceso […] nos colocan ante experiencias de relación particulares con respecto al conocimiento. Dichas arquitecturas también hacen mella en el conocimiento que se imparte. Piénsalo de este modo: el mismo detalle informativo puede sonar, percibirse, parecer, oler, o saber radicalmente diferente cuando se accede a este en lugares radicalmente diferentes o a través de medios dispares (o cuando no se menciona en unos espacios pero en otros sí)", en Rebecca SCHNEIDER, "Los restos de lo escénico (reelaboración)", en Isabel de Naverán (ed.), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza,* Barcelona, Mercat de les Flors, 2010, pp. 171-198.

[203] *Giselle* es una de las obras fundamentales y más destacadas del ballet clásico romántico. Fue compuesto en 1841 para la Ópera de París, con música de Adolphe Adam (a excepción del *pas de deux* del Campesino, compuesto por Friedrich Burgmüller), coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli con libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 154-155.

[204] Tal y como la entendía el dramaturgo Johann Jakob Engel cuando proponía la marioneta como modelo al que el cuerpo del bailarín debía tender: "Los muñecos necesitan el suelo solo para rozarlo, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo. Nosotros [los humanos] lo necesitamos para descansar sobre él, y para recobrarnos de los esfuerzos de la danza; momento este que obviamente no pertenece a la danza", en Johann Jakob ENGEL, *Ideen zu einer Mimik* [1785-1786], en *Schriften,* vol. 7, Berlín, 1804, pp. 59 y ss. Cita y traducción en FISCHER-LICHTE, "IV. Sobre la producción performativa…", en *op. cit.*, pp. 160-161.

En relación con las operaciones de la inmovildiad en escena, podemos tomar el concepto de "premovimiento" de la coreógrafa Myriam Gourfink, como algo anterior al gesto, que lo induce, y que nos sirve para aproximarnos a *Véronique Doisneau*[205]. En este premovimiento está contenida según Jacques Rivière la danza como potencia[206]. La inmovilidad en este sentido, ya no es aquello "que obviamente no pertenece a la danza", pero de algún modo permanece en una posición periférica, como instante previo. Nuestra propuesta en este escrito pasa por considerar las pausas, los premovimientos y los micromovimientos en *Véronique Doisneau* como partes de la danza, como modos de hacer lentamente, de darse y ofrecer tiempo para procurar otras economías de la atención, otra distribución de las intensidades perceptivas y de pensar el cuerpo en escena no como motilidad incansable, sino como cuerpo con agencia política, capaz de hacer y pensar su impotencia. Cuando Doisneau se dirige al fondo del escenario tras anunciar que bailará un determinado fragmento; cuando tras ello, se apoya sobre las rodillas para descansar, su inmovilidad como indisciplina puede relacionarse con la experimentación de la potencia tal y como la entiende Agamben: tanto de ser (o hacer) como de no ser (o no hacer)[207]. Este estado de suspensión produce una disrupción de la ontología política del movimiento y las economías de eficiencia y productividad capitalistas; un ejercicio de resistencia y disrupción corporales que no opera a través de la acción, sino de una inacción productiva a efectos críticos. Bel menciona a este respecto cómo desde su primera pieza, *Nom donné par l'auteur* (1994), le ha interesado llevar a escena ocupaciones no-productivas, no-seductoras y no-eficientes, acciones y momentos que no *merecen* tener representación, y que no consentimos considerar y valorar tampoco en nuestras relaciones sociales, incluso en las esferas más íntimas[208], pero que dispuestos en escena reclaman una reconsideración. Acciones, gestos y corporalidades, en definitiva, silenciados pero que constituyen la parte invisibilizada del esfuerzo y el trabajo: el cansancio, la

---

[205] "La exploración del peso y la respiración son dos factores que conciernen al premovimiento, es decir, nuestros recursos motrices más ocultos, más profundos. Estos premovimientos permiten la aparición de los micromovimientos, los microcambios de orientación, generando una cantidad de gestos que toman en consideración cada centímetro de espacio, cada centímetro de cuerpo, de piel, de célula", en Myriam GOURFINK, "De *L'Écarlate* à *Contraindre*", en Silvia Fanti/Xing (dir.), *Corpo Sottile*, Milán, Ubulibri, 2003, p. 119. Cita y traducción en LOUPPE, "Partituras", *op. cit*., p. 369.

[206] Rivière traza estas consideraciones a partir de la versión de Vaslav Nijinsky de *La Sacre du printemps* (1913), hallando en el cuerpo en reposo una tensión entre la figura inmóvil y la imagen en movimiento, que define como la precondición de la danza. En Jacques RIVIÈRE, "Le Sacre du printemps", citado en Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing,* Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 165.

[207] AGAMBEN, "Bartleby o la contingencia" [1993], José Luis Pardo (trad.), en Giorgio Agamben; Gilles Deleuze; José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre* Bartleby *de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 105. Agamben elabora su idea de la potencia en este texto en relación con el personaje de Bartleby, del escritor estadounidense Herman Melville: un copista que responde a las tareas que le encomienda el abogado para el que trabaja "I would prefer not to" [Preferiría no hacerlo] (en *Bartleby*, *escribiente* [1853], María José Chuliá (trad.), Madrid, Nórdica Libros, 2007). A esta figura alude también Bel (véase su conferencia *Le dernier spectacle,* a partir de 2' 30") por su condición de copista y que, en este contexto, a propósito de su indisciplina tranquila, que no es ni una negación ni una afirmación, podemos vincular también a *Véronique Doisneau.* Una indisciplina tranquila, pero persistente, que orada y desplaza las figuras de autoridad, que cuestiona la posibilidad de que solo exista una manera de relacionarse con la jerarquía que este tipo de relaciones de poder implica. Agamben aborda esta consideración de la potencia en mayor profundidad en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* [2005], Flavia Costa; Edgardo Castro (trads.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

[208] Jérôme BEL, "Spring 2010", *op. cit.*

exigencia, la frustración o el fracaso. Mediante esta inmovilidad indisciplinada, *Véronique Doisneau* plantea, por tanto, una revisión crítica en torno a la danza y el dispositivo teatral como producción de subjetividades y, concretamente, subrayamos en este apartado la relación que establece entre danza y trabajo, y los modos en los que se ambas instancias se articulan. En este sentido, como apuntan Simon Murray y John Keefe en su análisis de la pieza, *Véronique Doisneau* "no *trata* en absoluto sobre el ballet"[209], sino que describe y, al mismo tiempo cuestiona, las formas en que las que la danza participa del proyecto moderno en torno a la autonomía, y de su organización actual en la economía postfordista, abriendo un marco para considerar si otros modos serían posibles. Pouillaude, tomando también el concepto de *desobrado* de Nancy, acuña el término *désoeuvrement chorégraphique* [coreografía desobrada] que asocia a un estado coreográfico inactivo para preguntarse cómo podemos relacionarnos, cómo acercarse a un cuerpo "que no hace *nada*" en escena[210]. Podemos, en este sentido, acoger las palabras de Kunst como tentativa de respuesta:

> El potencial político de la danza no está relacionado con el espacio al margen del trabajo […], sino que debe ser puesto en diálogo con los modos flexibles de producción y con la inmaterialidad del trabajo hoy en día. […] el potencial político de la danza no está en una idea de libertad democrática abstracta y en el infinito potencial de movimiento, sino en los modos en que la danza se entrelaza profundamente con el poder y el agotamiento del trabajo, con su éxito o su fracaso, con su dependencia y autonomía. […] ¿Es acaso posible descubrir una alternativa a una velocidad y movimiento continuos, a la flexibilidad de los cuerpos y espacios, a la dispersión de la energía y al poder de los cuerpos reunidos bajo excusas publicitarias o espectáculos masivos? Una respuesta a esta podría ser que la danza es capaz de revelar cómo las sensibilidades cinéticas no solamente fluyen, sino que abren fisuras, antagonismos y diferencias insalvables[211].

[209] MURRAY; KEEFE, "Jérôme Bel and performance dance", *op. cit.*, p. 92: "[…] *Véronique Doisneau* de Bel no es una 'demostración' de una bailarina de ballet, simplemente reproduciendo, mostrando y reflexionando sobre los papeles que ha interpretado y amado. Es mucho más que esto y, en este sentido, *no se trata* de ballet en absoluto". Ambos autores realizan en este volumen un análisis de *Véronique Doisneau*, en *ibid.*, pp. 87-93 (trad. propia).

[210] Frédéric POUILLAUDE, *op. cit.*, p. 132. Pouillaude apunta que esta inactividad reconfigura especialmente el papel del espectador cuyas expectativas de ver *algo* en escena, de participar como comunidad provisional en *algo* se ven truncadas y solo queda el aplauso final como reminiscencia, como último eco de la danza en tanto que representación de un absoluto, de una verdad transcendental, en *ibid.*, p. 129.

[211] KUNST, "Danza y trabajo", *op. cit.*, pp. 56-57. También podemos considerar a este respecto las palabras de Pérez Galí: "[…] si el bailarín toma conciencia de la potencia de ese estado liminal, el cual le puede permitir repensar su función preestablecida así como sus condiciones laborales, podría aprovechar la práctica misma para producir otro estado de las cosas", en PÉREZ GALÍ, "La comunidad sudorosa", *op. cit.*, pp. 222-223.

4. TEMPORALIDADES DE LA DANZA

Este capítulo propone una reflexión en torno a las temporalidades que convergen en la danza y, específicamente, en el cuerpo de la bailarina a partir de la conceptualización del cuerpo como archivo desarrollada en el ámbito de la teoría escénica[212]. Esta noción de cuerpo como archivo se sostiene sobre elaboraciones de la corriente fenomenológica en torno a la concepción y percepción del tiempo, que resultan claves para complejizar el tiempo *presente* de la realización escénica.

> […] producir tiempos de silencio, tiempos de escucha, tiempos de reflexión. Ese tiempo ya no es un tiempo de representación, sino un tiempo de rememoración o de comprensión, que puede hallarse en el teatro existencialista de los cuarenta, en el teatro-documento de los sesenta o en el teatro reflexivo de los últimos años. Lo que diferencia a este de los otros dos anteriores es, sin embargo, la preeminencia de lo corporal. […] La inscripción de la memoria en el cuerpo permite […] el desarrollo de acciones estáticas o sintéticas: el paso del tiempo se traslada al interior del actor y se expande en la relación de este con el espectador[213].

Estas palabras de Sánchez a propósito de lo que denomina "prácticas de lo real" y que desde estas líneas se asocian, como hemos apuntado, a varias de las formulaciones que analizamos, pueden ayudarnos a proximarnos a las temporalidades convocadas en *Véronique Doisneau*. Por una parte, por la centralidad del cuerpo en escena y los tiempos que alberga y despliega en su encuentro con el espectador; por otra, por su asociación con la inmovilidad, con la pausa, y con la autobiografía como momento de *rememoración* y *escucha* que relacionamos aquí con una intensificación particular de la atención alejada de lo unívoco de la representación y del cinetismo de la modernidad.

---

[212] André Lepecki, entre otros autores, ha analizado esta conceptualización en ciertas prácticas coreográficas contemporáneas, identificando un interés extendido a propósito de la consideración del cuerpo como archivo y las relaciones con la memoria, la actualización y un posible archivo/historia de la danza: "[…] si se observa la escena de la danza contemporánea en Europa y en Estados Unidos, es imposible no darse cuenta de que los bailarines […] vuelven cada vez más sobre su propio rastro y el de la historia de la danza […]. Ciertamente, los bailarines y coreógrafos contemporáneos de Estados Unidos y Europa han estado activamente implicados en los últimos años en hacer recreaciones [*re-enactments*] de obras, a veces conocidas y a veces ignotas, de la danza del siglo XX. […] De este modo, volverse y retornar a todos estos rastros y pasos y cuerpos y gestos y sudor e imágenes y palabras y sonidos representados por bailarines del pasado se convierte paradójicamente en una de las marcas más significativas de la coreografía experimental contemporánea", en LEPECKI, "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza" [2010], en Isabel de Naverán; Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza*…, *op. cit.*, pp. 61-62. El autor cita y analiza diversos trabajos en el mismo ensayo, véase *ibid.*, pp. 61-82. Véanse también BURT, "Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance", *Performace Research*, vol. 8, n.º 2, 2003, pp. 34-41; "Undoing postmodern dance history", *SARMA*, 9 de octubre de 2004. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/767 [Última consulta: 21/05/2017].

[213] SÁNCHEZ, "Tiempo", en *Prácticas de lo real*…, *op. cit.*, pp. 326-327.

En la pieza, Doisneau ofrece una muestra de su repertorio que hilavana con el relato de sus experiencias y recuerdos, a través de la palabra y de la danza. En cierto sentido, está relatando y bailando ausencias que hace presentes; que convoca como si el tiempo se plegase y esas ausencias tomasen o encontrasen un cuerpo en sus gestos y su voz, como apunta Pérez Galí, "lo que baila [el bailarín] no lo baila solo". A propósito de otro trabajo de Bel, *Le dernier spectacle* (1998), en el que cuatro bailarines encarnan distintos personajes históricos presentándose como *si fuesen* ellos, Alain Buffard en conversación con Xavier Le Roy, ambos coreógrafos y bailarines que participan de esta escena de la danza contemporánea, describía la experiencia temporal de la pieza de un modo que me gustaría acoger para este análisis:

> Yo le pondría un subtítulo, "La danza de los desaparecidos", hasta tal punto este espectáculo apela a un trabajo profundo de la memoria por parte de los bailarines y de nosotros mismos… Inscribe una impronta histórica en el cuerpo de los bailarines y, por su propio recorrido histórico, […] inscribe y reinscribe la Historia a través de toda una red de historias. […] Durante la pieza, el presente se mezcla con el pasado, como si la Historia se estuviera haciendo ante nuestros ojos. Como si se participara en la genealogía de la obra, de la danza, de sus historias múltiples[214].

En determinados momentos, como cuando Doisneau baila *Giselle* y señala en qué partes interviene *su compañero*; mientras interpreta su rol en el *corps de ballet* en *Lac des Cygnes* además de su esfuerzo y dolor físico, percibimos como ausencias a aquellos solistas hacia quienes se orientaría la atención y que, en la pieza, se deriva hacia a los márgenes, reorganizando por completo la experiencia de este ballet. Cuando *aparece* Céline Talon para intepretar *Giselle* parece traer consigo una Historia del ballet, que se remonta en el tiempo y, a la vez, se está haciendo en el preciso instante de la realización escénica (el éxito de una bailarina, el fracaso y la frustacción de otra). O si pensamos en el cambio de registro entre coreografías, cuando Doisneau se pone el tutú para interpretar *Giselle* y, especialmente, cuando cambia sus zapatillas para bailar *Points in Space* de Merce Cunningham, vemos realizarse *otro* cuerpo, otro registro coreográfico, otra forma de concebir y relacionarse con el espacio, con el tiempo, con quien mira[215]. Doisneau nunca parece estar sola; al contrario, el teatro de la Ópera de París parece llenarse de todas las presencias que lo han concurrido, de los bailarines, de los

---

[214] Alain BUFFARD; Xavier LE ROY, "Dialogue sur et pour Jérôme Bel", *Mouvement,* n.º 5, junio-septiembre de 1999, p. 31. Cita y traducción en Laurence LOUPPE, "La danza hoy: ¿qué tiempo(s)?", en *Poética de la danza*…, *op. cit.*, p. 363.

[215] *Points in Space* (1986) es una pieza de danza del coreógrafo estadounidense Merce Cunnigham (1919-2009). Formado en ballet, Cunningham trabajó en una corporalidad específica que revisaba los estrictos esquemas del ballet, tanto en relación con el movimiento del cuerpo como de la composición coreográfica. Específicamente en *Points in Space*, Cunningham buscó cuestionar la concepción espacial del ballet, que privilegia la perspectiva frontal, y partió de la consideración de que cualquier punto del escenario podía resultar igualmente interesante para la coreografía. Alexandra CARTER, "Torse: There are no fixed points in space. Merce Cunningham and Jacqueline Lesschaeve", en *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres; Nueva York, Routledge, 1998, pp. 29-34.

espectadores, también de los tramoyistas, del técnico de sonido al que Doisneau da directrices… "Como si se participara en la genealogía de la obra, de la danza, de sus historias múltiples". Todo ello se ve subrayado por el *tiempo* —sería quizás más apropiado decir los *tiempos*—, como decíamos, de la retrospectiva, de *silencio*, de *escucha*, de *reflexión* y *rememoración*[216].

Esta convocatoria de presencias y tiempos que se hacen en escena guarda relación también con un concepto de la realización escénica y su tiempo efímero no en términos de desaparición, sino de retorno, como aquello que siempre vuelve. Precisamente, a este respecto, Lepecki ha señalado cómo esta revisión del carácter efímero de la danza por parte de la escena europea contemporánea supone una reconfiguración de la temporalidad lineal prescrita por la modernidad, también de sus fantasías a propósito de la autonomía, de la novedad y de la posibilidad de ese *suelo* disponible y vacío sobre el que realizarse como movimiento continuo. También contraviene el afecto melancólico asociado a la danza como aquello que desaparece, y que alentó el surgimiento de la coreografía como ejercicio de captura[217].

---

[216] En el seminario *Podría quien te recuerda*, José Antonio Sánchez se preguntaba por la relación entre lo precario de la realización escénica y la Historia asociada a la fijación, a lo escrito —al hueso, siguiendo la analogía de Schneider—, al discurso del poder y también a lo público. Y continuaba interrogándose acerca de qué pasaría si la memoria escénica se hiciese pública, o en otras palabras, se hiciese Historia. ¿Qué tipo de implicaciones tendría, como ocurre a través del relato de Doisneau, saber la historia del cuerpo que danza?, ¿cómo podríamos mirarlo?, ¿cómo podríamos mirar al cuerpo que danza lo que han danzado otros cuerpos? Podemos tomar la pieza como un ensayo de lo que podría ser la Historia de la danza: una historia de los cuerpos actualizada por otros cuerpos, traída a escena como recuerdo y que está siempre por hacerse. El seminario *Podría quien te recuerda. Cuerpo, archivo y memoria*, organizado por Artea y el Museo Reina Sofía, tuvo lugar los días 14, 15, 16 y 17 de junio de 2017, en el Museo Reina Sofía y La Casa Encendida, en Madrid. Para más información véase http://www.museoreinasofia.es/actividades/podria-quien-recuerda y http://arte-a.org/node/1229

[217] Lepecki propone "terminar con la modernidad de la coreografía, terminar con el proyecto afectivo que une lo coreográfico con lo melancólico, sería terminar con la temporalidad […] que identifica el presente con el 'ahora' instantáneo. […] para una ontología política de la coreografía y para una temporalidad de la danza […] la cuestión *no* debería plantearse como una elección entre tomar partido por el olvido o por el recuerdo. La cuestión que debe tal vez plantearse es la de cómo separar el no olvidar de las mórbidas implicaciones que la melancolía siempre lleva consigo. Se fusiona lo afectivo con lo teórico, lo político con lo coreográfico. Todo ha de funcionar conjuntamente para la producción de otras posibilidades de experimentar y pensar la temporalidad de la danza de manera que no sea siempre condenada a desaparecer", en LEPECKI, "Conclusión", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, pp. 227-228. Véase también LEPECKI, "Choreography as Apparatus of Capture", *TDR: The Drama Review,* vol. 51, n.º 2 (t. 194), 2007, pp. 119-123; "Inscribing Dance", en André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Dancing Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139. En estos textos, Lepecki traza un recorrido por las elaboraciones teóricas, las ontologías, que se han desarrollado en torno a la lingazón de danza, presencia, movimiento y feminidad. Con ello busca señalar las condiciones históricas en las que se han generado esas aproximaciones, apuntando a sus implicaciones ideológicas, no solo en el ámbito de la danza sino del cuerpo en un sentido amplio. Concretamente y tomándolo de punto de partida, el autor se centra en la relación asimétrica entre danza y escritura a partir de Jean-Georges Noverre, quien considera que el escrito es siempre insuficiente en su esfuerzo por capturar la danza, entendida en términos de presencia y movimiento que a su vez implican fugacidad y caducidad ("Jean-Georges Noverre anuncia la formación de un terreno perceptivo y ontológico donde la danza y la escritura, cuerpo y texto, comienzan a distarciarse el uno del otro. […] Una vez que la simetría entre la danza y la escritura se ha desecho, la condición efímera de la danza comienza a ser un problema a efectos de presencia. La presencia de la danza como movimiento que escapa a la escritura es problemática porque desvirtúa el proyecto de regularización y registro de la danza [la coreografía]", en LEPECKI, "Inscribing Dance", *op. cit.*, p. 127). El afecto melancólico es el que determina esta escena y la relación de la modernidad respecto a la realización escénica. Para la referencia de Noverre, véase Jean-Georges NOVERRE, "Letters on Dancing and Ballets" [1760], en Roger Copeland; Marshall Cohen, *What is Dancing?*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 1983.

> En esta circulación y este intercambio, lo que se vuelve y retorna, y lo que en este movimiento es tal vez sobrepasado, transformado, dispersado, es la idea melancólica o cenotáfica de que la danza como aquello que *solamente* desaparece. Por el contrario, entender la danza como un sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones es entender la danza no solamente como aquello que desaparece (en el tiempo y a través del espacio) sino también aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de los bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre vuelve alrededor. […] Este tipo de dinámica encuentra una economía particular, en la que los cuerpos se entrelazan o se entremezclan, a lo largo del tiempo (en una interminable cadena de recíprocas emisiones, transmisiones, recepciones e intercambios de tiempos, gestos, pasos, afectos, sudor, respiración y partículas históricas y políticas)[218].

El tipo de relación entre el pasado y el instante de la realización escénica se sostiene dentro de esta escena actual en otra economía temporal, en la línea de aquella que describen, entre otros autores, Henri Bergson y Merleau-Ponty, y los desarrollos en torno a sus ideas que propone Deleuze y que desarrollan varias prácticas teóricas y coreográficas actuales. Louppe, en su citada investigación, lo formula de este modo:

> Lo efímero no se reduce al presente sacralizado de nuestras sociedades. Pues ello implica una especie de captura-recepción del tiempo, de sus ínfimas modulaciones que animan el presente, le otorgan tonalidad, su "matiz", y recrean sus pasos y fragilidades […] De modo que lo efímero sería un tercer tiempo irreductible al tiempo cíclico o al tiempo lineal, un tiempo "disimilar", para emplear una expresión de Gilles Deleuze[219].

En el citado seminario *Podría quien te recuerda*, Sánchez identificó dos presentes en la realización escénica: un primer presente inmediato en el cuerpo fenomenológico y un segundo que es una condensación, un eco, que le otorga intensidad poética al primer presente y que reside también el cuerpo; dos tiempos que podemos leer también en clave bergsonisana[220]. Retomando la centralidad del cuerpo en las prácticas escénicas que estamos abordando, concretamente en la pieza que nos

---

[218] LEPECKI, "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas", en Isabel de Naverán; Amparo Écija (eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía,* Madrid, ARTEA Editorial, 2013, p. 73. En un sentido afín podemos recuperar las palabras de Ixiar Rozas: "Lo que desaparece no necesariamente se extingue. Hay voces, imágenes que sobreviven. Si bien están a punto de desaparecer o han desaparecido ya o no han existido nunca. Ahí están. Voces e imágenes que sobreviven para volver", en ROZAS, *beltzuria*, *op. cit.*, p. 16.

[219] LOUPPE, "La danza hoy: ¿qué tiempo(s)?", en *Poética de la danza*…, *op. cit.*, p. 357.

[220] "[…] la verdad es que nuestro presente no debe definirse como lo más intenso: es lo que obra sobre nosotros y lo que nos hace obrar, es sensorial y es motor; nuestro presente es ante todo el estado de nuestro cuerpo. Nuestro pasado es al contrario lo que ya no actúa, pero podría actuar, lo que actuará al insertarse en una sensación presente de la que tomará la vitalidad. Cierto es que en el momento en que el recuerdo se actualiza así, actuando, deja de ser recuerdo, deviene percepción", en BERGSON, "Resumen y conclusión", en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu* [1896], Pablo Ires (trad.), Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, p. 247.

ocupa, podemos distribuir estos dos presentes en la conceptualización del cuerpo vivido de Merleau-Ponty, según la cual la conciencia no puede separarse del físico estar-en-el-mundo, de la carne[221]. Siguiendo esta idea será *en* la carne y en sus modos de organizarse donde resida la percepción como producción de conocimiento y, en este sentido, también la memoria, pues Merleau-Ponty entrelaza ese cuerpo vivido con la percepción de un mundo vivido, de modo que ambos se engarzan como acontecimiento. Por tanto, será también a partir del trabajo con el cuerpo como estos recuerdos, presencias-ausencias, se desplieguen y circulen. Esta noción del cuerpo así como del tiempo suponen un cortocircuito de la metafísica occidental que, como apunta Derrida, se sostiene sobre una metafísica de la presencia: la definición cognisiciente de lo que es un objeto en virtud únicamente de cómo se aparece (su presencia), sin considerar aquello que queda oculto, ausente[222]. "Esto significa […] no confundir el Ser con el 'ser presente', la desaparición con la invisibilidad, el pasado con la memoria"[223], y suspender las asociaciones garantizadas por la representación: "visibilidad y presencia, presencia y unidad de forma, unidad de forma e identidad"[224]. Para desarrollar esta idea recurrimos a la noción de cuerpo como archivo.

4.1. Cuerpo como archivo

La revisitación del archivo dentro de las prácticas de arte contemporáneo se sitúa, atendiendo a la cronología que ofrece Anna Maria Guasch, a finales de los años noventa en torno a la exposición *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (1998-1999), especialmente en relación con las artes visuales y en particular la fotografía[225]. Esta revisitación según Hal Foster, uno de los primeros

---

[221] MERLEAU-PONTY, *Fenomenología*…, *op. cit.*, p. 73 y ss.

[222] DERRIDA, "Introducción", en *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* [1967], Patricio Peñalver (trad.), Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 45-46.

[223] LEPECKI, "Conclusiones", en *Agotar la danza*…, *op. cit.*, p. 228. Lepecki toma aquí la crítica a la metafísica de la presencia de Deleuze, en DELEUZE, "Ontología del pasado y psicología de la memoria", en *El bergsonismo* [1966], Luis Ferrero Carracero (trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 55: "Tenemos tanta dificultad para pensar en una supervivencia en sí del pasado porque creemos que el pasado ya no es, ha dejado de ser. Confundimos entonces el Ser con el 'ser presente'". Deleuze se apoya en su lectura de Bergson, quien afirma que el pasado es "*lo que ya no* actúa", entendiendo por actuar la visibilidad de lo inmediato en el momento de hacerse, pero no deja por ello de *ser*; pues mientras siga procurando efectos y afectos en el presente y, por tanto, seguirá siendo. En BERGSON, "Capítulo I. De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo", en *Materia*…, *op. cit.*, pp. 88-89.

[224] LEPECKI, "La 'ontología más lenta'…", *op. cit.*, p. 89.

[225] GUASCH, "Breve estado de la cuestión del problema a estudiar", en *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, pp. 11-12. Nos guiamos a este respecto por el estado de la cuestión que elabora Anna María Guasch, quien a propósito de esta exposición, celebrada en el PS.1 Contemporary Art Center de Nueva York y la Henry Art Gallery de Seattle, destaca el texto del historiador del arte Benjamin Buchloh, en el catálogo de la muestra: "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe", en *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Nueva York, PS.1 Contemporary Art Center; Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999 [cat. exp.]. Desde entonces, distintas publicaciones, así como numerosos encuentros en forma de seminarios, ciclos de conferencias o exposiciones, se han hecho eco de este interés reciente por el archivo dentro del ámbito de las teorías y prácticas artísticas (*ibid.*, pp. 11-13). Otra referencia a la hora de abordar este tema es la publicación *The Archive*, editada por Charles Merewether y que en forma de antología recoge distintos textos a propósito de este concepto que movilizaron buena parte de las revisiones de

teóricos en abordar la cuestión e identificar su relevancia como ámbito de trabajo, surge a propósito de la conceptualización de archivo de Foucault en su *Arqueología del saber*, que encuentra en el archivo en tanto que operación la regulación que da cabida a que puedan darse unos enunciados y no otros, es decir, prescinde de toda metafísica, y el archivo pasa a definirse por su propia estructura[226].

En relación con las artes escénicas, si bien estas referencias resultan pertinentes y fructíferas, autoras como Diana Taylor o Rebecca Schenider han problematizado la noción histórica de archivo como forma para pensar la memoria del cuerpo y las prácticas corporales[227]. Desde la perspectiva logocéntrica de la cultura Occidental, las prácticas corporales, siguiendo especialmente el estudio de Taylor en torno la cultura inmaterial de ciertas sociedades americanas, responden a una forma de conocimiento —y por ende, de memoria— menos fiable que aquella procurada por el documento —lo tangible— en lo que llama la lógica del archivo, que privilegia estos últimos. Frente a ella, Taylor propone la idea de repertorio: "la memoria del archivo tiene éxito en tanto que separa la fuente de 'conocimiento' del conocedor —en el tiempo y/o en el espacio […]. El repertorio requiere presencia: quienes toman parte en la producción y reproducción de concimiento 'están ahí', son parte de la transmisón"[228]. Schneider, por su parte, elabora una metáfora en torno a la memoria dentro de la

---

este concepto en los años noventa, como por ejemplo *Fiebre de archivo* (1995), de Jacques Derrida; *El archivo y el testimonio* (1989) de Giorgio Agamben; o *Impulso archivístico* (2004) de Hal Foster. En Charles MEREWETHER (ed.), *The Archive*, Cambridge (MA), Whitechapel; The MIT Press, 2006.

226 Escribe Foucault: "Por este término [el archivo], no entiendo la suma de todas los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener [...]", sino que el archivo es "el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados y cosas", en Michel FOUCAULT, *La arqueología del saber* [1969], Aurelio Garzón del Camino (trad.), Madrid, Siglo XXI Editores, 2009. Rosario García del Pozo resume esta concepción de Foucault sobre el archivo en relación con los enunciados y las cosas de la siguiente manera: "El archivo queda instituido así como sistema que rige la aparición de acontecimientos enunciativos y que a la vez compone las figuras de las cosas […] el archivo es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados: el nivel simbólico que más allá de la conciencia constituida permite analizar los fenómenos humanos históricos, los discursos que han sido dichos (textos, documentos, etc.) sin privilegiar la autoría de un sujeto, sino en tanto que el sujeto ha podido proferirlos desde unas condiciones de existencia que han podido posibilitarlos, es decir, en tanto prácticas", en Rosario GARCÍA DEL POZO, *Michel Foucault: Un Arqueólogo del Humanismo*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988, p. 52. Por su parte, escribe Miguel Morey "A este nuevo archivero lo único que le importa de los textos, lo único importante dentro de un texto, son sus enunciados. Un enunciado no es una proposición ni es una frase, es un término que Foucault inventa y que no tiene otro significado que el que Foucault le otorga dentro de la obra: no ser ni una proposición ni una frase. Según él, adoptamos el punto de vista del enunciado cuando atendemos a la materialidad de lo dicho en tanto que dicho", en Miguel MOREY, "El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo", en Beatriz Herráez; Sergio Rubira (eds.), *Registros imposibles: el mal de archivo. XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2006, p. 18.

227 Ambas autoras analizan el archivo a la luz de sus orígenes históricos del archivo, descritos por Derrida. En la introducción de su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana,* el filósofo francés identifica los ejes conceptuales del archivo en el momento de su emergencia primera: "el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad", en DERRIDA, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [1995], Paco Vidarte (trad.), Madrid, Trotta, 1997, pp. 10-11: "Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación,* en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente [...] En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad […]".

228 Diana TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham; London, Duke University Press, 2003, pp. 20 y 22 [trad. cast., *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria en las Américas,*

cultura occidental como hueso (en relación con el archivo, la evidencia o rastro material) y carne (aquello que desaparece, analogía de las prácticas corporales), donde la segunda quedaría borrada[229].

Una posible reconceptualización del archivo que permita considerarlo a propósito del cuerpo y no como un espacio ajeno a él, es la que elabora Óscar Cornago cuando toma las concepciones de archivo de Foucault y Derrida[230] y las traslada a la escena como modo de realizarse corporalmente, en tanto que algo vivo, para lo que se vale de la figura del testigo propuesta por Giorgio Agamben, como "paradigma del archivo vivo":

> Hacer visible no solo el archivo, sino también al testigo que vivió aquello que se está archivando supone un giro importante en cuanto al modo de entender la dimensión escénica del archivo, porque ahora el mecanismo de enunciación queda incorporado por una persona que se hace presente físicamente en el aquí y ahora del archivo. No significa esto el regreso de la subjetividad, lo que Agamben deja muy claro, pero sí la entrada en juego de ese momento desde el que se habla, y no solo se presenta lo que se dice[231].

Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2015]. Para este escrito se ha consultado la edición inglesa (trad. propia). Taylor se cuida, no obstante, de no ofrecer una lectura en términos de opuestos entre el archivo y el repertorio, en la que el archivo sería fruto de una orientación ideológica (en un ejercicio de inclusión/exclusión) y el repertorio una forma desprovista de tales implicaciones. Taylor sostiene que la memoria del cuerpo implicada en el repertorio está, como el archivo, mediada, y, en este sentido, responde también a condicionantes de índole diversa.

[229] Schneider cuestiona cómo el archivo puede servir de dispositivo para producir una historiografía alternativa (minoritaria, feminista, racializada, etcétera) si privilegia un espacio fijo y ajeno al cuerpo ("el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad", en DERRIDA, *Mal de archivo…, op. cit.*). Rebecca SCHNEIDER, "Archives: Performance Remains", *Performance Research*, vol. 6, n.º 2, Londres, Routledge, 2001, p. 102: "La importante recuperación de 'historias perdidas' que llevan el nombre del feminismo, de lo minoratario y sus compatriotas. A la luz de esto, ¿sirve recordarnos que este espacio privilegiado de acceso que comporta el archivo —este antiguo hábito de mapear para monumentalizar— está ligado, está en la raíz de la palabra archivo, las prerrogativas de Arconte, la cabeza del Estado? ¿Cómo situar la memoria en lo estrictamente material, cuantificable, domicialiable sigue conduciendo retrospectivamente y en adelante al principio de Arconte, al patriarcado? La raíz griega de la palabra archivo remite a la casa de Arconte; y por extensión, a la arquitectura de una memoria social que reivindica los restos visible o materialmente rastreables a favor de un poder social particular en detrimento de la memoria" (trad. propia).

[230] "Al escenario interno definido por el funcionamiento discursivo del archivo, al que se refiere el estructuralismo, ya sea en el espacio social de Foucault o en el psíquico de Derrida, hay que añadirle el espacio físico de la escena, un escenario que se presenta, en cuanto que confrontado con un público real, más frágil e incierto, contingente, local e imprevisible, en contraste con el automatismo de la abstracción estructuralista de una maquinaria o sistema de archivar en el momento de su funcionamiento", en CORNAGO, "Archivos escénicos…", *op. cit.*, p. 10. Para la referencia a Derrida, véase DERRIDA, *Mal de archivo…*, *op. cit.*

[231] Explica Cornago: "Agamben […] presenta su proyecto de estudio de la biopolítica como continuación histórica del trabajo de Foucault […]. En *Lo que queda de Auschwitz*, al lugar del archivo le añade la figura del testigo que podríamos considerar paradigma del archivo vivo. Si el primero, el archivo material, se caracteriza por lo que dice y no dice, según un sistema de inclusiones y exclusiones que caracteriza cualquier escenario epistemológico o de creación; el segundo, el archivo humano, se construye sobre la dimensión entre lo que *puede* decir y lo que *no puede* decir, una relación y un espacio definido por el (no) poder tener lugar, por la capacidad de hacer o no hacer. Aplica al hombre el mismo principio con el que Foucault define el archivo, haciendo visible, no solo el límite entre lo que se dice y no se dice, sino la capacidad misma de decir, por detrás de la cual se deja ver […] al ser viviente que hay detrás del ser hablante como condición previa sobre la que se construye este. […] al *yo hablo*, treinta años después del ensayo en el Foucault toma esta acción como posibilidad de un *pensamiento del afuera*, le seguiría el *yo estoy* como espacio previo, exteriorización no ya estructural […] sino humana, en cuanto a contingente y afectiva, de ese afuera, una posición en sí misma política, es decir, social

Y continua: "podemos considerar que el paradigma de un archivo vivo es el cuerpo en la situación de ponerse en relación con el mundo. Es desde esa exterioridad, no ya de la exterioridad material del archivo tradicional, sino la exterioridad inestable de la escena, que se puede hablar de un archivo vivo"[232]. Desde la coreografía, Lepecki también ha repensado el archivo de modo distinto al que según entiende ha orientado su intersección con las artes visuales: "si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía"[233], y continúa acuñando un campo conceptual: "el 'deseo de archivo' específicamente coreográfico" que problematiza el término de "impulso archivístico" ofrecido por Foster[234]. La noción de "impulso archivístico" implica que en el archivo toman forman los "impulsos" por contectar con un pasado extraviado. Como hemos apuntado, la consideración del tiempo escénico con la que trabajamos rehúye la idea del pasado como desaparición —y, por ello, de la danza como condenada a la desaparición—:

> Propongo el "deseo de archivo" como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de "posibilidades impalpables" […] se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e incomposibilidades (virtuales) de una obra […] esta acción se lleva a cabo mediante un articulador común: el cuerpo del bailarín […] en las recreaciones de danza no habrá distinciones entre archivo y cuerpo. El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo[235].

En este punto, resultan muy provechosas las palabras una vez más de Pérez Galí en relación con el repertorio del bailarín cuando este lo exhibe, lo actúa, que define como la apertura del archivo corporal[236]. Un archivo que contiene aquellos movimientos aprendidos, las vivencias y experiencias adheridas a ellos, las preferencias, los gustos, los discursos[237]. Este archivo se despliega en el cuerpo

---

[…]", en *ibid.*, pp. 9-10. Para la referencia a Agamben, véase AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* [1999], Antonio Moreno Cuspinera (trad.), Madrid, Pre-Textos, 2005.

[232] *Ibid.*, p. 10.

[233] LEPECKI, "El cuerpo comoa rchivo", *op. cit.*, p. 71.

[234] FOSTER, "An Archival Impulse", *October*, n.º 110, 2004.

[235] LEPECKI, "El cuerpo como archivo", *op. cit.*, pp. 64-65. Para su elaboración, Lepecki se apoya en la expresión de Brian Massumi a propósito de las "posibilidades impalpables", como campos que "conciernen lo posible", en Brian MASSUMI, *Parables for the Virtual*, Durham (NC), Duke University Press, 2002, pp. 91-93.

[236] Aunque Pérez Galí no lo establece en su texto, podemos considerar su concepto de repertorio como un conjunto de formas (gestos, movimientos, palabras) específicas; mientras el archivo implicaría tanto aquello que se archiva, como el propio ejercicio de archivar en unas condiciones concretas, y remitiría en este sentido a una noción más amplia que el repertorio. Véase PÉREZ GALÍ, "Can the Dancer 'Speak'?", *op. cit.* (trad. propia).

[237] En este punto, resultan muy valiosas las conceptualizaciones del tiempo y la memoria de Henri Bergson, quien distingue entre pasado y recuerdo siendo lo primero "*lo que ya no* actúa", mientras lo segundo remite a cualquier *acto* que siga procurando efectos en el presente y, por tanto, no puede ser cancelado como *pasado*, porque sigue *actuando*.

que actúa, sin que puedan percibirse jerarquías, sino únicamente el gesto del ofrecimiento. Ahí es donde el archivo abierto se afecta y deja afectar, se mantiene expuesto y poroso, diferente en cada actualización, "un sistema de transformación […] un punto crítico, una singularidad que hace salir elementos reales de la nube virtual, y vuelve a segregar elementos virtuales de los reales"[238].

> Pensando en la afirmación de Yvonne Rainer, no podemos sostener que solo "la mente es un músculo", sino también que el músculo es una mente, una mente que archiva toda esta información y que está siempre dispuesta a sacudir el polvo y activar algo nuevo. La mente y el músculo, la memoria y la carne, las sensaciones y los patrones, están todos dentro del cuerpo que danza, un cuerpo entrenado para manejar estos datos, este texto, este discurso. […] Cuando realizo mi retrospectiva, estoy abriendo mi archivo. Lo que es único en este archivo es que los hechos no muestran ninguna jerarquía entre ellos. Todos los hechos que se archivan tienen el potencial de ser importantes cuando se desarrolla mi retrospectiva. […] Esta apertura ofrece una miríada de perspectivas y capta al visitante que quiere leer más texto de este archivo, un archivo de archivos tecno-vivos, que no es único, cerrado y hermético, sino más bien una expansión porosa y heterogénea. En cierto modo, al visitante se le ofrece una variedad de enfoques para experimentar el tiempo.
>
> […] *Bailando en el estudio a menudo me sorprendo haciendo movimientos que pertenecen a mi archivo, movimientos aprendidos de maestros que tenía, coreógrafos con los que he trabajado o coreografías que he bailado. Mi cuerpo, como una somateca, archiva muchos cuerpos que han pasado por el mío. Danzar se experimenta como navegar a través de todos estos cuerpos. […] yo pasaría a través de iconos […] no realmente representando a cada icono, sino cambiando de un cuerpo a otro. La danza ocurre entre uno y otro, cambiando posiciones conceptos, imágenes, cuerpos o formas; bailar me hace sentir como si estuviera navegando en esta transición continua*[239].

Para pensar el cuerpo como archivo resultan también prometedoras las ideas que recoge Frances Yates en su investigación sobre la memoria en la cultura occidental[240]. Yates explica cómo Cicerón, en *De oratore*, liga la memoria a la retórica como técnica que ayudaba al perfeccionamiento de la primera, es decir, sostiene que a través de la revelación del recuerdo a otros, de su narración, el orador mejora su memoria[241]. En el apartado anterior, aludimos a cómo el gesto de la enunciación

---

[238] LEPECKI, "El cuerpo como archivo", *op. cit.*, p. 71.

[239] PÉREZ GALÍ, "Can the Dancer 'Speak'?", *op. cit.* (trad. propia). La referencia a Rainer, corresponde al título de su pieza *The Mind is a Muscle* de 1968; para un análisis sobre este trabajo véase Catherine WOOD, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*, Londres, Afterall Publications, 2007. En él Wood sostiene que esta pieza propuso otra forma de articular la idea con el cuerpo, de modo que ambas se interrelacionase, y en el mismo sentido y extendiendo sus implicaciones se refiere a ella Aimar Pérez Galí.

[240] Frances YATES, *El arte de la memoria* [1966], Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Madrid, Ediciones Siruela, 2005, pp. 18-20.

[241] En un sentido afín, David Abram en *The Spell of the Sensuous*, recurre a la figura del rey egipcio Thamus, tal y como Platón la describe en *Fedro,* que renuncia al don de la escritura por considerar que esta favorece el olvido, pues permite recurrir a una fuente externa cuando se quiere recordar y no al cuerpo como depositario de memoria. Para Abram esto comporta una falta de conexión con el entorno, así como con el cuerpo en tanto

en *Véronique Dosineau* posee unas implicaciones político-estéticas determinantes; a la luz de estas ideas, podemos añadir que supone también una configuración específica del acto de recordar, a través del relato oral, de la consideración del cuerpo como archivo y también de una posible *Historia* para la danza, una historia *viva* atendiendo a la terminología de Cornago.

Por otra parte, volviendo a Cicerón, en la lectura de Yates, otra perspectiva puede sernos útil. A propósito de la *mnemónica,* descrita como una serie de *loci,* según este autor la percepción se organiza espacialmente dependiendo en primera instancia de la visión como experiencia intensa y privilegiada, y luego se distribuye como recuerdo articulando la arquitectura *mnemónica.* Si añadimos a la vista otras formas de percepción, pero tomamos esta distribución espacial de la memoria para el cuerpo, podemos pensar en el cuerpo-archivo como un espacio descentralizado en el que cada músculo incorpora y desvela, cuando *actúa*, el archivo que alberga. Siguiendo a Bergson:

> El cuerpo conserva hábitos motrices capaces de actuar de nuevo el pasado; puede retomar actitudes en las que el pasado se insertará; o más aún, a través de la repetición de ciertos fenómenos cerebrales que viejas percepciones han prolongado, suministrará al recuerdo un punto de enlace con lo actual, un medio de reconquistar una influencia pérdida sobre la realidad presente[242].

Cuando Doisneau no solo explica verbalmente el tedio que le provocan los pasajes inmóviles de *Lac des Cygnes*, sino que los ejecuta de nuevo, despliega los afectos *pegados*[243] a esos recuerdos, e incorpora otros. En sus movimientos, también en los accidentes e inclinaciones de su voz se

---

que generador de conocimiento. En David ABRAM, *The Spell of the Sensuous,* Nueva York, Ramdon House, 1996, p. 124.

[242] BERGSON, "Resumen y conclusión", en *Ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu* [1896], Pablo Ires (trad.), Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, p. 233.

[243] Esta imagen de aquello que queda *pegado* es la que elabora Sara Ahmed en relación con la circulación de las emociones y los afectos, que no pertenecen o residen en los cuerpos, las palabras, los recuerdos o las situaciones, sino que circulan en un flujo de tropiezos, resistencias y adherencias, *pegándose* de acuerdo a distintas variables, a distintas asociaciones y construcciones afectivas, culturales, sociales y políticas. En Sara AHMED, "Introducción: sentir el propio camino", en *La política cultural de las emociones* [2004], Cecilia Olivares Mansuy (trad.), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Programa universitario de Estudios de Género, 2015, pp. 24-27: […] no quiero pensar sobre la emotividad* como una característica de los cuerpos, ya sean individuales o colectivos. […] Las emociones modelan las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros. En términos de Spinoza, las emociones modelan lo que los cuerpos pueden hacer, como 'las modificaciones del cuerpo mediante las cuales el poder de acción sobre el cuerpo aumenta o disminuye'. […] Así que en vez de preguntar '¿qué son las emociones?', preguntaré '¿qué hacen las emociones?' […] rastreo la manera en que circulan las emociones entre los cuerpos, analizando cómo se 'pegan' y cómo se mueven. […] propongo que la asociación entre objetos y emociones es contingente (involucra el contacto) pero que esas asociaciones son 'pegajosas'. La circulación de objetos no se describe como libertad, sino en términos de 'pegajosidad', bloqueos y restricciones". *Para Ahmed la distinción conceptual entre afecto y emoción que establecen otros autores, como Brian Massumi (véase Brian MASSUMI, "Palabras clave para el afecto", *Exit Book*, n.º 15, 2011, pp. 22-30; para un análisis más profundo de su concepción de los afectos, véase *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press, 2005), no resulta productiva, véase el prólogo de este texto en Helena LÓPEZ GÓNZALEZ DE ORDUÑA, "Prólogo", en *ibid.*, pp. 11-12. Para la referencia a Spinoza, véase SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Parte III, *op. cit.*

condensan todas aquellas *veces*, aquellas inscripciones del tiempo, que vuelven, retornan. Vuelven y se dispersan también los padecimientos y los ahnelos de otras tantas bailarinas. Como apuntaba Pérez Galí, la mente es un músculo, pero también el músculo es una mente. Al mismo tiempo, retomando las elaboraciones de De Diego a propósito de la autobiografía, podemos pensar que en esta temporalidad particular, plegada y desplagada en los gestos, en las palabras, se "consigue que ese *yo* que narra rellene al *yo* narrado, pura ausencia"[244], es decir, lo haga volver, lo haga de nuevo presente al bailar su recuerdo.

[244] DE DIEGO, "I. El afuera y la distancia", en *No soy yo*…, *op. cit.*, p. 38. De Diego se refiere en este punto a las convenciones del género autobiográfico que permiten que el yo narrado y el yo que narra se encuentren en el espacio especular descrito por Jacques Lacan, tras operarse la escisión entre ambos en el mismo gesto autobiográfico.

5. CONCLUSIONES

Habla para que pueda verte. Con esta frase del escritor y científico Georg C. Lichtenberg[245], que recoge Paolo Virno en *Cuando el verbo se hace carne* y con la que titulamos este ensayo, hemos buscado ampliar semánticamente el hablar para llevarlo al cuerpo y a su organización. Hablar, tal y como lo recogemos en este escrito, es también el modo concreto en el que un cuerpo se cansa tras bailar, es lo que *dice* de sí y, sobre todo, de otros, una musculatura dispuesta de una manera en un momento dado, por ejemplo, soportando un gesto suspendido más allá de lo que ese cuerpo desea, como cuando Doisneau interpreta la sección de *Lac des Cygnes*. Es ese *discurso sudado* sobre el que escribe y suda Aimar Pérez Galí.

Para llegar a una síntesis provisional de lo dicho, de cómo la organización de la materialidad del cuerpo en escena que plantea *Véronique Doisneau* desde la perspectiva de lo vulnerable puede concitar una suerte de ética relacional, de responsabilidad en términos de interdependencia, me gustaría incorporar la investigación de Adriana Cavarero en torno a la etimológica de la palabra "vulnerabilidad". Cavarero toma el vocablo "*vulnus*" del latín y vincula un primer sentido, el más extendido, a la "herida", una herida abierta en la piel[246].

> Sobre la relación esencial entre piel y 'vulnus' existe una conjetura etimológica secundaria pero muy prometedora para nuestro tentativo de repensar lo vulnerable. […] el significado de '*vulnus*' a través de la raíz '*vel*' aludiría sobre todo a la piel depilada, lisa, desnuda y, por ello, expuesta en grado máximo[247].

De esta sengunda acepción, centrada en la piel como exposición y, por tanto, como contacto, dice: "la vulnerabilidad […] es todavía índice de la herida, pero ahora resulta plausible que el anverso de esa herida sea la caricia"[248], apoyándose en la ética de Levinas, a propósito de un *movimiento* doble

---

[245] LICHTENBERG, *Über Physiognomick*, *op. cit.*

[246] "Derivada del latín 'vulnus', herida, la vulnerabilidad es definitivamente una cuestión de piel […]. El significado primero primario remite a la rotura de la 'derma', a la laceración traumática de la piel. […] El 'vulnus' es sustancialmente el resultado de un golpe violento, atizado desde el exterior con un instrumento cortante, contundente, que lacera la piel. […] la laceración pertenece en primer lugar a la epidermis, límite y borde del cuerpo, barrera envolvente pero también superficie en la cual el cuerpo mismo se asoma al exterior y se expone", en CAVARERO, "Inclinaciones desequilibradas", *op. cit.*, pp. 25-26. Cavarero trata en esta investigación de proponer otro acercamiento al concepto de vulnerabilidad que lo disocie de la figura del herido, dentro del esquema dicotómico del guerrero/víctima; y trata de proponer un tipo de vulnerabilidad que empoderada se distancie de "concatenaciones semánticas entre vulnerabilidad, mortalidad y matabilidad" (*ibid.*, p. 23), "que escape justamente a la necesidad de la cadena conceptual entre herida, muerte y asesinato" (*ibid.*, p. 27).

[247] *Ibid.*, p. 26: "palabras como 'vellón', 'avulsión' o el inglés '*avulsed*', forman parte de esta familia. Las dos etimologías, incluso abriendo a imaginarios diversos, no están del todo en contraste: siempre de piel se trata. La segunda [acepción], evitando la figura del guerrero, posee sin embargo el mérito de acentuar la valencia de la piel como exposición radical, inmediata, sin bello, sin cobertura o coraza. Vulnerable es aquí el cuerpo humano en su absoluta desnudez".

[248] "[…] incluso antes que su consecuencia sea la muerte y su teatro del homocidio", en *ibid.*, p. 27: "[…] El

en el que la exposición del otro revela la exposición propia. Caricia, como el anverso de esa herida, como responsabilidad y cuidado; es decir, como organización política de la herida, de la vulnerabilidad. En esta línea y con una imagen sensible, como la que nos ofrece Cavarero, podemos acercarnos a la vulnerabildiad que Doisneau y Bel despliegan en la pieza —y el tipo de corporalidad específica que se presenta: falible, frágil, deseante, indiciplinada, afectada— y que insta a revisar aquello de lo que participamos como espectadores de danza, pero también en nuestros modos de vida, dado que, como decimos, la escena coreográfica europea que acoge *Véronique Doisneau* orienta sus intereses y líneas de acción hacia una pregunta más general por las formas de vida, por las ecologías del hecho artístico. A lo largo de este escrito, hemos analizado cómo esta toma de conciencia en torno al cuerpo como materialidad —y, en este sentido, precario y vulnerable—, es fundamental para considerar y situar este compromiso político y social; para pensar y relacionarnos en tanto que cuerpos. Esta pregunta no se formula en abstracto, como hemos apuntado, sino que se realiza en un marco concreto de concienciación colectiva sobre cómo la precariedad se distribuye a través de las lógicas del neoliberalismo globalizado de manera cada vez más extendida, afectando a conjuntos más amplios y heterogéneos de personas, pero siguiendo un esquema significativamente desequilibrado entre quienes la padecen y quienes no. Del mismo modo, en *Véronique Doisneau* la cuestión aflora en un ámbito muy específico, la ontología política de la danza que tal como la hemos perfilado responde a las claves del proyecto moderno. La pieza no ofrece articulaciones concretas ni ensaya ejercicios de sociabilidad más equitativos y sensibles, tampoco resuelve y presenta una *nueva* ontología política para la danza; se sitúa al comienzo de ese tomar contacto con la vulnerabilidad del otro y la propia como espacio quizás desde el que comenzar a imaginar otros procedimientos[249]. Como apunta Rolnik, no basta con "plantear la vulnerabilidad", sino que es necesario atender a los desplazamientos que esta procura dentro de las "retículas culturales" que ya habitamos, y ver qué alternativas pueden trazarse desde ahí[250]. Un posible deslizamiento que sí opera en la pieza, y que hemos señalado, es el gesto de enunciación. Cavarero vincula lo vulnerable dentro de la cultura occidental al anciano, la mujer y el niño[251], figuras inermes entre quienes se ha distribuido

guerrero, con su cuerpo hirsuto o la barba inculta, señales de virilidad indiscutible, sale clamorosamente de la escena, remplazado por un arquetipo de lo humano cuya piel desnuda y glabra es señal de absoluta exposición. […] Dicho con una fórmula, los conceptos de vulnerable, de mortal y de matable rompen su asociación usual y se separan. […] ahora se puede afirmar [contradice aquí las tesis de Hobbes] que la condición humana de vulnerabilidad no coincide con la de mortalidad ni, todavía menos, con la de matabilidad", en *ibid.*, pp. 26-27.

[249] Cuando los procedimientos —pautas y esquemas establecidos— son puestos en cuestión, se inaugura lo que Bruno Latour llama "el momento político por excelencia": aquel en el que no hay protocolos de actuación y es necesario decidir qué hacer. Bruno Latour en una conversación con las autoras serbias Bojana Cvejić, Marta Popivoda y Ana Vujanović, en Bojana CVEJIĆ; Marta POPIVODA; Ana VUJANOVIĆ, "Interview with Bruno Latour", *Tkh,* número especial 20: *Art and the Public Good,* 2012, pp. 72-81.

[250] FERNÁNDEZ POLANCO; PRADEL; ROLNIK, "Una conversación con Suely Rolnik", *op. cit.*.: "[…] no basta plantear la vulnerabilidad. Primero porque hay que definir de qué vulnerabilidad estamos hablando […]. Y después porque, aunque el afuera-del-sujeto esté activo y se trate de una vulnerabilidad a las fuerzas y a su paradoja en relación a la "retícula" cultural en vigor, es algo que no garantiza que la acción del deseo vaya a ser conducida hacia la invención de una forma que sea portadora de lo que las fuerzas anuncian. […] pienso que recuperar la vulnerabilidad depende precisamente de sacar de su anestesia esa capacidad que tienen la subjetividad afuera-del-sujeto de evaluar lo que sucede tomando la vida como criterio de sus acciones".

[251] En este sentido, y analizando las citadas elaboraciones de Butler y Cavarero, apunta Rosa María Rodríguez:

históricamente la precariedad; en esta sucesión, podemos alinear a la bailarina de ballet, y al bailarín de modo general si atendemos a su posición dentro de la economía de la danza. De esta manera, tomar la palabra, hacer discurso encuerpado nos lleva de nuevo a ese *hablar* para ser vistos, para reivindicar una visibilidad que desvele el armazón ideológico sobre el que se organiza la precariariedad y en sentido inverso, la agencia política; y hacerlo a través de la consideración central del cuerpo como aquello que se *hace* continuamente por el contacto con otros, es decir, políticamente, y que define la relación con el mundo. El cuerpo en escena de *Véronique Doisneau*, de acuerdo con el análisis y la elaboración crítica que hemos desarrollado, apela precisamente a tomar en cuenta la materialidad no como algo a eliminar o controlar, ya sea desde el disciplinamiento, la interpretación de la voluntad de un autor/texto, o la desatención de las condiciones diversas en las que algo emerge y se recibe —por ejemplo, condiciones laborales, económicas, médicas, de género, etcétera—; sino como el espacio desde el que producir epistemologías y modos éticos, desde el que hacerse con otros políticamente.

"[…] el reivindicar la vulnerabilidad, la dependencia ¿no nos hace asumir un estatus de fragilidad y dominación secularmente adjudicado a lo femenino y a los grupos sojuzgados? […] Se trata de subvertir esta vulnerabilidad originaria que en Hobbes tiene como referente la muerte, la amenaza de muerte, y resignificar la vulnerabilidad como referente de la vida […] Cavarero opone a ello la idea de Arendt de retomar, frente a la muerte, la centralidad metafísica del nacimiento; aquí la fragilidad, el cuidado, el plano inclinado de la madre sobre el hijo nos abre la posibilidad de ver la vulnerabilidad como forma primigenia y constitutiva de vida. La maternidad, en su dimensión de proximidad, contacto, responsabilidad, deja de ser un vestigio de animalidad natural y primitivismo que entorpece la emancipación del individuo, para convertirse en una nueva matriz ontológica desde donde pensar la relación con los otros; la dependencia total y la asimetría puede retomar la visión de Levinas de apertura al otro de carne y hueso, la ética del Otro en su totalidad, en Rosa María RODRÍGUEZ, "Geometrías vulnerables", en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria*…, *op. cit.*, p. 41.

ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous*. Nueva York: Ramdon House, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* [2005]. Flavia Costa; Edgardo Castro (trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

~; DELEUZE, Gilles; PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo.* Bartleby el escribiente *de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre* Bartleby *de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo.* José Luis Pardo; José Manuel Benítez Ariza (trads.). Valencia: Pre-Textos, 2011.

~ *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* [1999]. Antonio Moreno Cuspinera (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2005.

~ *Ninfas* [2007]. Antonio Gimeno Cuspinera (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2010.

AGNEW, Vanessa. "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present". *Rethinking History*, vol. 11, n.º 3, 2007, pp. 299-312.

~ "Introduction: What Is Reenactment?". *Criticism*, vol. 46, n.º 3, 2004, pp. 327-339.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones* [2004]. Cecilia Olivares Mansuy (trad.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa universitario de Estudios de Género, 2015.

ALCÁZAR, Josefina. "La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica". *Revista Efímera,* vol. 6 (n.º 7), noviembre de 2015, pp. 1-7. Disponible en línea: http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/21 [Última consulta: 09/03/2017].

ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* [1966]. Carlos Ribalta (trad.). Barcelona: Lumen, 2001.

~ *La condición humana* [1958]. Ramón Gil Novales (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2009.

AUSTIN, John. *¿Cómo hacer cosas con palabras?* [1962]. Eduardo Rabossi (trad.). Barcelona: Paidós, 1982.

BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge. Towards a "New Materialism" through the Arts.* Londres; Nueva York: I. B. Tauris, 2013.

BARTHES. Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de palabra y la escritura* [1984]. C. Fernández Medrano (trad.). Barcelona: Paidós, 1994.

~ *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* [1982]. C. Fernández Medrano (trad.). Barcelona: Paidós, 1986.

BAUER, Una. "Jérôme Bel: An Interview". *Performance Research,* vol. 13, n.º 1, 2008, pp. 42-48.

BEL, Jérôme. "I Am the (W)Hole between Their Two Apartments". *Ballett Internactional / Tanz Actuell Yearbook,* 1999, pp. 36-37.

~; CHARMATZ, Boris. *Emails. 2009-2010*. Anna Preger (trad.). Dijon: Les presses du réel, 2003.

BENJAMIN, Walter. "El narrador" [1936]. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Roberto Blatt (trad.). Madrid: Taurus, 1991, pp. 111-134.

BENTLEY, Toni. *Winter Season: A Dancer's Journal*. Nueva York: Random House, 1982.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu* [1896]. Pablo Ires (trad.). Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura* [1994]. César Aira (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2002.

BLOCKER, Jane. *What the Body Cost. Desire, History and Performance*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 2004.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *The New Spirit of Capitalism* [1999]. Gregory Elliott (trad.). Londres: Verso, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de acción*. Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, pp. 74-83.

BREMSER, Martha; SANDERS, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres; Nueva York: Routledge, 2011.

BRENNAN, Teresa. *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.

BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Nueva York; Cambridge (MA): Zone Books; MIT Press, 2015.

BURT, Ramsay. "Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance". *Performance Research,* vol. 8, n.º 2, Nueva York: Routledge, 2003.

~ "Revisiting 'No To Spectacle: *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*". *Forum Modernes Theater*, vol. 23, n.º 1, 2008, pp. 49-59.

~ *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons (Oxford Studies in Dance Theory)*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2017.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* [1993]. Alcira Bixio (trad.). Ciudad de México; Buenos Aires; Barcelona: Paidós, 2002.

~; Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge (GB); Malden (MA): Polity Press, 2013.

~ *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* [1995]. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

~ *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Nueva York; Londres: Routledge, 1997.

~ *Los sentidos del sujeto* [2015]. Paula Kuffer (trad.). Barcelona: Heder, 2016.

CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*. Londres: Routledge, 2004.

~ *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres: Nueva York, Routledge, 1998.

CARTER, Paul. *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Carlton: Melbourne University Press, 2004.

CAVARERO, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Paul Kottman (trad.). Stanford: Stanford University Press, 2005.

~ *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* [1997]. Paul A. Kottman (trad.). Londres; Nueva York: Routledge, 2000.

CLARKE, Mary; VAUGHAN, David. *The Encyclopedia of Dance & Ballet*. Londres; Nueva York: Rainbird Reference Book Limited, 1977.

CLOUGH, Patricia T. "The affective Turn". En Melissa Gregg; Gregory J. Seigworth (eds.). *The affect theory reader*, Durham, Duke University Press, pp. 206-207.

CONDORELLI, Céline. *Support Structures*. Berlín: Sternberg Press, 2009.

CONNOR, Steven. *Ear Room*. Conferencia impartida en el simposio *Audio Forensic*, en la Image-Music-Text-Gallery de Londres, el 30 de noviembre de 2008. Disponible en línea: http://www.stevenconnor.com/earroom [Última consulta: 05/05/2017].

~; DILLON, Brian. "Cutaneous: An Interview with Steven Connor". *Cabinet: A Quarterly of Art and Culture, n.º* 13, primavera de 2004, pp. 44-48. Disponible en línea: http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/dillon.php [Última consulta: 17/06/2017].

COPELAND, Mathieu. *Chorégraphier l'exposition / Choreographing Exhibitions*. Dijon: Les presses du réel, 2013.

COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (eds.). *What is Dance?*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

CORNAGO, Óscar. "Archivos escénicos: reflexiones sobre las formas de no estar muertos en público". *Efímera Revista,* vol. 5, n.º 6, diciembre de 2014, pp. 6-14.

~ (coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes, 2016.

CORRIERI, Augusto."Watching People in the Light: Jérôme Bel and the Classical Theater". En Claire Finburgh; Carl Lavery (eds.). *Contemporary French Theater and Performance*, Londres, Palgavre McMillan, 2011, pp. 213-223.

CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of Theater*, Londres, W. Heinemann, 1912. Disponible en línea: https://archive.org/details/cu31924081270328 [Última consulta: 27/04/2017].

CVEJIĆ, Bojana. "*How open are you open" Pre-sentiments, pre-conceptions, pro-jections*, 2004. Disponible en línea en http://sarma.be/docs/819 [Última consulta: 22/07/2017].

~ POPIVODA, Marta; VUJANOVIĆ, Ana. "Interview with Bruno Latour". *Tkh,* número especial 20: *Art and the Public Good,* 2012, pp. 72-81.

~ *To end with judgment by way of clarification*… Texto para el proyecto y plataforma *Mobile Academy* de Hannah Hurtzig et al. s.l, 2006. Disponible en línea: http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejic01.html [Última consulta: 03/05/2017].

DE DIEGO, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.

DE NAVERÁN, Isabel (ed.). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza.* Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre, 2010.

~; ÉCIJA, Amparo (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía.* Madrid: Artea Editorial, 2013.

DE PIZÁN, Cristina. "De santa Cristina". *La ciudad de las damas* [1404-1405]. Marie-José Lemarchand (trad.). Madrid: Siruela, 1995, pp. 214-216.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche* [1965]. Isidro Herrera; Alejandro del Río (trads.). Madrid: Arena Libros, 2000.

~ *El bergsonismo* [1966]. Luis Ferrero (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

~ *Diferencia y repetición* [1968]. María Silvia Delpy; Hugo Beccacece (trads.). Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

~ *Spinoza: filosofía práctica* [1970]. Antonio Escohotado (trad.). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.

~ *En Medio de Spinoza* [1980]. Equipo Editorial Cactus (trad.). Buenos Aires: Cactus, 2003.

~ *Foucault* [1986]. José Vázquez Pérez (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

~; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. José Vázquez Pérez en colaboración con Umbelina Larraceleta (trads.). Valencia: Pre-Textos, 2002.

~ *Spinoza: filosofía práctica* [1970]. Antonio Escohotado (trad.). Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia* [1978]. Patricio Peñalver (trad.). Barcelona: Anthropos, 1989.

~ *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* [1967]. Patricio Peñalver (trad.). Valencia: Pre-Textos, 1985.

~ *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [1995]. Paco Vidarte (trad.). Madrid: Trotta, 1997.

DRIES, Luk van den; et al. (eds.). *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art.* Ámsterdam: Rodopi, 2002.

FALCOFF, Laura. "La pereza del coreógrafo". *Revista Ñ. Clarín,* 19 de agosto de 2015. Disponible en línea: https://www.clarin.com/escenarios/jerome-bel-pereza-coreografo_0_H1OVFEKP7e.html [Última consulta: 05/07/2017].

FERNÁNDEZ POLANCO, Auroa; PRADEL, Antonio; ROLNIK, Suely; "Una conversación con Suely Rolnik", *Re-visiones, n.º* 5, 2015, s. p. Disponible en: http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle128.html [Última consulta 04/04/2017].

FERGUSON, Harvie. *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit.* Charlottesville; Londres: University Press Virginia, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo* [2004]. Diana González Martín; David Martínez Perucha (trads.). Madrid: Abada Editores, 2011.

~ "From Theatre to Theatricality - How to Construct Reality", *Theatre Research International,* vol. 20, n.º 2, 1995, pp. 97-105.

~ *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*. Londres; Nueva York: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996]. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal, 2001.

~ "An Archival Impulse". *October*, *n.º* 110, 2004.

FOSTER, Susan Leigh. "Dancing Bodies". En Jonathan Crary; Sanford Kwinter (eds.). *Incorporations*, Nueva York, Zone Books, 1992, pp. 481-496.

~ "Financing Dances". En *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull,* Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2002, pp. 121-140.

~ *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Londres; Nueva York: Routledge, 2011.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber* [1969]. Aurelio Garzón del Camino (trad.). Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.

~ "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" [1971]. En *Microfísica del poder*. Julia Varela; Fernando Álvarez-Uría (trads.). Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1992, pp. 7-30.

FRANKO, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

~ "Repeatability, Reconstruction and Beyond". *Theatre Journal,* vol. 41, n.º 1, 1989, pp. 56-74.

FRÉTARD, Dominique. *Danse contemporaine: Dance et non-danse*. París: Cercle d'Art, 2004.

~ "La fin annoncée de la non-danse". *Le Monde*, 6 de mayo de 2003.

GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballet Russes*, Nueva York; Oxford, Oxford University Press, 1989.

~ (ed.). *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*. Hanover; Londres: Wesleyan University Press, 1997.

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, 2013.

~ *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

GARCÍA DEL POZO, Rosario. *Michel Foucault: Un Arqueólogo del Humanismo*. Sevilla: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988.

GINOT, Isabelle. "Dis-identifying : Dancing bodies and analysing eyes at work. A discussion of Vera Mantero's a mysterious Thing, said e.e. cummings*". *Discourses In Dance*, vol. 2, n.º 1, 2004. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/602 [Última consulta: 27/06/2017].

GIROUX, Henry A. *The Terror of Neoliberalism: Authoritarianism and the Eclipse of Democracy*. Boulder (CO): Paradigm, 2004.

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

~ *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

HARAWAY, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, vol. 14, n.º 3, agosto de 1988, pp. 575-599.

HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HEDDON, Dreide. *Autobiography and Performance: Performing Selves*. Nueva York: Palgrave McMillan, 2008.

HOLLAND, K. "Action Against Dance Festival Fails". *The Irish Times,* 8 de julio de 2004. Disponible en línea: https://www.irishtimes.com/news/action-against-dance-festival-fails-1.1148139 [Última consulta: 22/05/2017].

JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Nueva York: Verso, 2002.

KISSELGOFF, Anna. "Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In on Time". *The New York Times*, 30 de diciembre de 2000, s. p. Disponible en línea: http://www.nytimes.com/2000/12/31/arts/dance-the-year-in-review-partial-to-balanchine-and-a-lot-of-built-in-down-time.html [Última consulta: 17/05/2017]):

KUNST, Bojana. "The Voice of the Dancing Body". *Frakcija,* n.º 51/52, 2009. Disponible en línea: https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/ [Última consulta: 23/04/2017].

~ *The Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester; Washington: Zero Books, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. "The Misfortunes of the 'Artistic Critique' and of 'Cultural Employment'". En Gerald Raunig; Gene Ray; Ulf Wuggening (eds.). *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity, and Resistance in the "Creative Industries"*. Londres: MayFlyBooks, 2011, pp. 41-56.

~ "Immaterial Labour". En Paolo Virno; Michael Hardt (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006 pp. 133-150.

LE GOFF, Jacques. *History and Memory*. Nueva York: Columbia University Press, 1992.

LEPECKI, André. "Caught in a Time Trap". *Ballett International/Tanz Aktuell*, abril de 1999. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/659 [Última consulta: 05/04/2017].

~ "Crystallisation: Unmaking American Dance by Tradition". *Dance Theatre Journal*, vol. 15, n.º 2, 1999. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/614 [Última consulta: 05/04/2017].

~ "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography". *TDR: The Drama Review*, vol. 43, n.º 4, 1999, pp. 129-140.

~ "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance". En Gabriele Brandstetter; Hortensia Völckers (eds.). *Remembering the Body*. Hatje: Cantz, 2000, pp. 334-366.

~ (ed.). *Of the Presence of the Dancing Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2004.

~ *Agotar la danza.* Performance *y política del movimiento* [2006]. Antonio Fernández Lera (trad.). España: Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2008.

~ "Choreography as Apparatus of Capture". *TDR: The Drama Review,* vol. 51, n.º 2 (t. 194), 2007, pp. 119-123.

~ (ed.). *Dance*. Londres; Cambridge (MA): Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2012.

~ "Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín" [2013]. Montserrat Arce y Luciano Concheiro (trads.). *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 6 de junio de 2016, s. p. Disponible en línea: http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775 [Última consulta: 07/07/2017].

~ *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Londres; Nueva York: Routledge, 2016.

LEVINAS, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia* [1978]. Antonio Pintor Ramos (trad.). Salamanca: Sígueme, 1995.

LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea. (Continuación)* [2007]. Antonio Fernández Lera (trad). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

MARTIN, John. *The Modern Dance*. Nueva York: Dance Horizons, 1972.

NORDERA, Marina. "Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo feminino entre la sociedad y la escena". En Beatriz Martínez Del Fresno (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2011, pp. 117-137.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University, 2002.

~ *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press. 2005.

~ "Palabras clave para el afecto". *Exit Book*, *n.º* 15, 2011, pp. 22-30.

McKENZIE, Jon. *Performance or Else: From Discipline to Performance*. Londres; Nueva York: Routledge, 2001.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. París: Seuil, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción* [1945]. Jem Cabanes (trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.

~ *Lo visible y lo invisible* [1964]. Estela Consigli; Bernard Capdevielle (trads.). Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

MEREWETHER, Charles (ed.). *The Archive*. Cambridge (MA): Whitechapel; The MIT Press, 2006.

MIDGELOW, Vida L. *Reworking the Ballet: Counter Narratives and Alternative Bodies*. Londres; Nueva York: Routledge, 2007.

MOREY, Miguel. "El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo". En Beatriz Herráez; Sergio Rubira (eds.). *Registros imposibles: el mal de archivo. XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2006, pp. 14-28.

MORRIS, Geraldine. "Problems with Ballet: steps, style and training". *Research in Dance Education*, vol. 4, n.º 1, 2003, pp. 17-30.

MURRAY, Simon; KEEFE, John. *Physical Theatre: A Critical Introduction*. Londres; Nueva York: Routledge, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante* [1982]. Juan Manuel Garrido Wainer (trad.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

~ *Ser singular plural* [1996]. Antonio Tudela (trad.). Madrid: Arena Libros, 2006.

PÉREZ GALÍ, Aimar. "Can the Dancer 'Speak'?". En Bojana Cvejić (ed.). "*Rétrospective" by Xavier Le Roy*, París: Les presses du réel, 2014 [cat. exp.].

PÉREZ ROYO, Victoria; AGULLÓ, Diego (eds.). *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres; Nueva York: Routledge, 1993.

POLO PUJADAS, Magda; FRATINI SERAFIDE, Roberto; RAUBERT NONELL, Bàrbara. *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.

POUILLAUDE, Frédéric. "*Scène* and Contemporaneity". Noémie Solomon (trad.). *TDR*, vol. 51, n.º 2, verano de 2007, pp. 124-135.

PRECIADO, Paul. *El coraje de ser una misma*, 20 de noviembre de 2014. Disponible en línea: https://comitedisperso.wordpress.com/2014/11/20/el-coraje-de-ser-una-misma/ [Última consulta: 07/07/17].

PUAR, Jasbir (ed.). "Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanovic". *The Drama Review*, vol. 56, n.º 4, 2012, pp. 163-177.

PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar (eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.

ROCHE, Jennifer. *Multiplicity, Embodiment and the Contemporary Dancer: Moving Identities*. Hampshire; Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.

ROZAS, Ixiar. *beltzuria* [2014]. José Luis Padrón Plazaola (trad.). Madrid: Enclave de libros, 2017.

SAEZ TAJAFUERCE, Begonya (ed.). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* [2007]. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.

~ "Dramaturgia en el campo expandido", en Manuel Bellisco; María José Cifuentes (coords.; eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga; Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, pp. 20-37.

~ *El lenguaje oral y las artes escénicas*. Ponencia presentada en la Universidad de Murcia, el 26 de enero de 1998. Disponible en línea: http://joseasanchez.arte-a.org/node/503 [Última consulta: 17/07/2017].

SCHNEIDER, Rebecca. "Archives: Performance Remains". *Performance Research,* vol. 6, n.º 2, Londres: Routledge, 2001, pp. 100-108.

~ *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres; Nueva York: Routledge, 2011.

SEGADE, Manuel. *En casa 2011: The tell-Tale Show*. Madrid: Gestión de Centros Culturales, 2011 [cat. exp.].

~ "Fracaso". En Aimar Arriola; Manuela Moscoso (eds.). *Antes que todo. Lecturas de verano*. Madrid: CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo), 2010 [cat. exp.], pp. 127-136. Disponible en línea: http://www.ca2m.org/es/component/content/article?id=266 [Última consulta: 03/08/2017].

SIEGMUND, Gerald. "In the Realm of Signs: Jérôme Bel". *Ballett International/Tanz Aktuell,* 1998, pp. 34-37.

SPINOZA, Baruch. *Tratado político* [ca. 1670]. Atilano Domínguez (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2004.

~ *Ética demostrada según el orden geométrico* [1677]. Vidal Peña García (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. *Eurotaoísmo: aportación a la crítica de la cinética política* [2000]. Ana María de la Fuente (trad.). Barcelona: Seix Barral, 2001.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

~; FUENTES, Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance.* Ricardo Rubio; et. al. (trads.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

~ *Performance.* Buenos Aires: Asunto Impreso editores, 2012.

VAN KERKHOVEN, Marianne. "Focus on Jérôme Bel". Gregory Ball (trad.). *Kaaitheater* bulletin, mayo de 2002, s. p. Disponible en línea: http://sarma.be/docs/3060 [Última consulta: 15/06/2017].

VIDIELLA, Judit. "Archivos encarnados como formas de contacto". *Revista Efímera,* vol. 5, n.º 6, 2014, pp. 16-23.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas.* Adriana Gómez; Juan Domingo Estop; Miguel Santucho (trads.). Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

~ *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* [2003]. Eduardo Sadier (trad.). Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

WAVELET, Christophe. "Véronique Doisneau. Entretien avec Christophe Wavelet et Jérôme Bel. En Jérôme Bel, Yvane Chapuis, Rebecca Lee, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005*. Aubervilliers: Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2008, pp. 20-29. Disponible en línea: http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet [Última consulta: 09/06/17].

WOOD, Catherine. *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Londres: Afterall Publications, 2007.

YATES, Frances. *El arte de la memoria* [1966]. Ignacio Gómez de Liaño (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

BEL, Jérôme. *Le dernier spectacle*. Conferencia celebrada en el Hebbel am Ufer de Berlín en 2004. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU [Última consulta: 08/08/2017].

~ en conversación con Ana Janevski, comisaria asistente en el MoMA, con motivo de la participación de Jérôme Bel en *Crossing The Line Festival*. Florence Gould Hall, Nueva York, 17 de octubre de 2016. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=TAlfcvHmwDM [Última consulta: 09/08/2017].

~; BURROWS, Jonathan; LE ROY, Xavier; CVEJIĆ, Bojana. "Not Conceptual". Conversación organizada en el marco del programa *Parallel Voices*. Siobhan Davies Studios de Londres, 22 de febrero de 2007. Disponible en línea: http://www.siobhandavies.com/watch-listen/2007/10/03/test/ [Última consulta: 03/05/2017].

CASPÃO, Paula. *The Way Things Take Place: Situating our practices again and again*. Conferencia ofrecida en el marco del Simposio Internacional SEAM 2013, *Authorship, Audience, Curation*. Critical Path/Centre for Choreographic Research, Síndney, noviembre de 2013. Disponible en línea: https://seam2013.wordpress.com/2014/02/17/sunday-videos/ [Última consulta: 06/06/2017].

SEPARATA

Contar la pieza

Esta *separata* no pretende tanto una descripción, que considero no sería pertinente ni seguramente productiva, como compartir aquellos aspectos en los que he reparado y que dan forma al presente trabajo. También ofrecer un contexto, escribir sobre ciertas condiciones de distinto tipo que rodearon la pieza, tanto su concepción como su realización, y que pueden ofrecer nuevas perspectivas desde las que aproximarnos a ella.

Me he acercado a la pieza a través del vídeo de 32 minutos, disponible en el DVD adjunto[1], producido a sugerencia de la directora de la Ópera de París, Brigitte Lefèvre, que no fue concebido como una documentación al uso, sino como un documental en el sentido del género fílmico. Con él, Jérôme Bel buscaba *no perder* la actuación de Véronique Doisneau, solista de la pieza, que la interpretaba por última vez, el 28 de octubre de 2005, ocho días antes de retirarse como bailarina de la Ópera de París[2]. Para esta primera aproximación, además de mi experiencia, he querido contar con el relato del crítico de danza Christophe Wavelet, muy interesado por la producción de Bel, que acudió a ver la obra en su estreno el 24 de septiembre de 2004 y una segunda vez en la última función[3], y del propio Bel[4]. La pieza, que dura media hora, se realizó en total diez veces, seis veces para la Ópera de París y otras cuatro en teatros de Utrecht, Viena, Berlín y Ginebra, a lo largo de los años 2004 y 2005[5]. Como Bel ha explicado, *Véronique Doisneau* surge en respuesta a la invitación de Brigitte Lefèvre para participar en el Défilé du Ballet de la Ópera de París, una programación anual que presenta el trabajo de la escuela y de la compañía de esta institución francesa, y que también cuenta con piezas cortas de ballet incluidas en la temporada de ese año. El Défilé du Ballet o *grand défilé*[6] es uno de los principales eventos en torno al ballet en Francia y tiene una gran proyección pública. Con esta invitación, Lefèvre

---

[1] En lo siguiente se darán las indicaciones del minutaje correspondiente a este vídeo que se facilita en el DVD adjunto.

[2] Mathieu COPELAND, "Conversation with Jérôme Bel", en *Chorégraphier l'exposition / Choreographing Exhibitions,* Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 53. La conversación entre Mathieu Copeland y Bel tuvo lugar en Londres, el 22 de noviembre de 2011.

[3] Christophe WAVELET, "Véronique Doisneau. Entretien avec Christophe Wavelet et Jérôme Bel", en Jérôme Bel, Yvane Chapuis, Rebecca Lee, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005,* Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2008, pp. 20-29. También disponible en línea: http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet [Última consulta: 09/06/17].

[4] Bel se ha referido a la pieza en distintas ocasiones, por ejemplo en su citada conversación con Wavelet; en Mathieu COPELAND, "Conversation with Jérôme Bel", pp. 49-55; Una BAUER, "Jérôme Bel: An Interview", *Performance Research,* vol. 13, n.º 1, 2008, pp. 42-48; en su correspondencia con Boris Charmatz, en Jérôme BEL; Boris CHARMATZ, "Spring 2009", en *Emails. 2009-2010*, Anna Preger (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2003, s. p.* (*se ha consultado para este escrito la versión electrónica de la publicación); así como en su conversación con Ana Janevski, comisaria asistente en el MoMA, con motivo de su participación en *Crossing The Line Festival.* La conversación tuvo lugar en el Florence Gould Hall, Nueva York, el 17 de octubre de 2016. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=TAlfcvHmwDM [Última consulta: 09/08/17].

[5] El histórico de las funciones puede consultarse en la web de Jérôme Bel: http://www.jeromebel.fr/index.php [Última consulta: 03/08/17].

[6] Simon MURRAY; John KEEFE, "Jérôme Bel and performance dance", en *Physical Theatre: A Critical Introduction,* Londres; Nueva York, Routledge, 2007, p. 87.

incorporaba a este programa tan definido y connotado un artista del ámbito de la coreografía contemporánea. En ese momento, Bel ya había realizado seis piezas como coreógrafo, tras haberse formado como bailarín con distintos coreógrafos y compañías[7], y contaba con una posición reconocida y destacada dentro del ámbito de la danza contemporánea europea; si bien, sus propuestas dirigidas a cuestionar la histórica asociación entre la danza y el movimiento fluído habían resultado inadmisibles y radicales para ciertos sectores de la crítica que acusaban la falta de movimiento bailado y un *exceso* de teoría[8]. Para Bel, tanto la Ópera de París como el ballet fueron la premisa para pensar la pieza. Poco familiarizado con este género, comenzó a acudir a distintas realizaciones en el teatro de la Ópera de París y a trabajar con Véronique Doisneau, bailarina de la compañía como si de un atropólogo o etnólogo se tratara[9]. Doisneau fue bailarina del *corps de ballet*[10] de la Ópera de París desde 1981 hasta 2005. Primero fue *coryphée*[11], en 1983, después y a partir de 1987 hasta su retiro, desempeñó el rol de *sujet*[12]. Según relata, Bel se entrevistó individualmente con tres bailarinas de la Ópera de París, preguntándoles, entre otras cuestiones, con qué coreógrafo no les gustaba trabajar. Dos rehusaron contestar ("todo el mundo es interesante…") y la tercera, Véronique Doisneau, respondió de manera directa: Maurice Béjart y Roland Petit. En este gesto Bel identificó cierta valentía, que quizás respondía al hecho de que Doisneau era mayor y estaba en la etapa final de su trayectoria, pero que establecía una sintonía entre ambos muy productiva a efectos de trabajo[13].

---

[7] Jérôme Bel se forma como bailarín en el Centre National de Danse Contemporaine d' Angers (Francia) y trabaja para las compañías y coreógrafos Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier y Régis Obadia, Daniel Larrieu y Catarina Sagna, y Philippe Decouflé. Es asistente de este último en la conceptualización y organización de la ceremonia de los Juegos Olímpicos de Invierno en Altbertville de 1992, tras la cual, y gracias a los ingresos obtenidos por este trabajo, dedica dos años a leer y formarse teóricamente en filosofía posestructuralista francesa para comenzar en 1994 a realizar sus propias composiciones. Véase Ramsay BURT, "Not Conceptual", en *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons (Oxford Studies in Dance Theory),* Oxford; Nueva York, Oxford University Press, 2017, pp. 12-13. También la conferencia performativa *Le dernier spectacle* concebida por Bel en 2004, en relación a su pieza homónima de 1998, para el Hebbel Theater de Berlín, el Tanz-quartier en Viena y el Centre National de Dance en París. Puede visionarse el registro audiovisual editado por Laboratoires d'Aubervilliers como parte del catálogo razonado del artista (Jérôme BEL; Yvane CHAPUIS; Rebecca LEE, *Jérôme Bel. Catalogue raisonné 1994-2005,* óp cit.). Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=ccR4rfoECkg&t=1508s [Última consulta: 06/08/17].

[8] Augusto Corrieri analiza estas elaboraciones críticas en Augusto CORRIERI, "Watching People in the Light: Jérôme Bel and the Classical Theater", en Claire Finburgh; Carl Lavery (eds.), *Contemporary French Theater and Performance*, Londres, Palgavre McMillan, 2011, pp. 213-223. Véase también el apartado *Recepción crítica de la práctica de Jérôme Bel* en el trabajo de investigación.

[9] Bel apunta a que en esos momentos estaba muy interesado en el antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y su ensayo *Tristes trópicos* (1955) en el que narra su viaje e investigación de ciertas poblaciones de Brasil entre 1935 y 1939. Véase la citada conversación entre Bel y Ana Janevski (3'59" y ss.).

[10] *Corps de ballet* o "cuerpo de ballet" hace referencia dentro del género del ballet al grupo de bailarines que baila en grupo, es decir, no como solistas, de manera sincronizada siguiendo una misma coreografía. Forman parte estable de la compañía de baile y a menudo subrayan y acompañan las coreografías solistas para realzarlas, aunque también hay composiciones que destinan partes coreográficas específicamente para el *corps de ballet*. Véase Mary CLARKE; David VAUGHAN, *The Encyclopedia of Dance & Ballet,* Londres; Nueva York, Rainbird Reference Book Limited, 1977, p. 369.

[11] *Coryphée* es, dentro del género del ballet, la bailarina principal del *corps de ballet,* y desempeña pequeños roles solistas. Véase *id.*

[12] *Sujet*, como explica la propia Doisneau en la pieza que nos ocupa, participa tanto como bailarina del *corps de ballet* como con roles solistas.

[13] Véase la conversación mencionada conversación entre Bel y Ana Janevski (00:08:00 y ss.).

El vídeo comienza con una vista exterior, a pie de calle, del Palais de Garnier, una de las sedes, la más antigua, del Teatro Nacional de la Ópera de París, donde tiene lugar la pieza. Se escucha una voz de mujer tararear sobre el rumor casi imperceptible de la calle. Se observan los coches, taxis sobre todo, estacionando y de ellos descienden los que podemos imaginar son los futuros espectadores. Al fondo, la arquitectura imponente del teatro fechado en 1897, que Bel describe en términos de fortaleza, de forma cerrada y compacta[14]. Wavelet traza una reflexión a propósito de la historia del edificio y su relación con el *Second Empire* y la recuperación de la imaginería monárquica por parte de las clases altas como elemento distintivo pese a pertenecer y *deber* su posición privilegiada a un régimen republicano. Wavelet describe también la decoración interior como fastuosa y pomposa, pero muy deslumbrante. También anacrónica. Una inscripción en latín que reza "Anno 1669" le recuerda que ese año se fundó la Académie Royale de Musique et de Danse. En la grabación vemos la gran escalinata desde distintas perspectivas, mientras los espectadores van entrando y recorriendola, así como elementos de la decoración: las molduras doradas, las columnas, las esculturas, la palabra "CHOREOGRAPHIE" en un friso. Wavelet se fija en el público que va entrando y tomando asiento junto a él, "sociológicamente" le parece distinto al que acude a ver danza contemporánea el Théâtre de la Ville, de la Bastille o del Centre Pompidou; está formado por señoras mayores y matrimonios, bailarinas de ballet jóvenes, a las que identifica por sus moños, con sus madres; turistas, sobre todo japoneses, y comités de empresa. El teatro se va llenando y se escuchan los murmullos ascendentes, y el tarareo cesa. Una vez dentro del auditorio, desde un palco, se enfocan cortinas y la pintura que simula un telón; pero no se descorre ninguno: la función comienza con el escenario y el patio de butacas a oscuras, con la salvedad de la luz que proyecta un foco sobre las tablas. Wavelet, en cambio, ha visto previamente presentarse al *corps de ballet* de la Ópera, en orden ascendente por edad, desde los estudiantes de la École de Danse hasta los *étoiles*[15], una jerarquía precisa que "es al tiempo la representación y el emblema de cierta idea de organización social", es "una sociedad en miniatura"[16]. En ella una economía gestual y postural define los roles de hombres y mujeres que, además, están físicamente separados de manera clara; también distingue a los solistas, que saludan dirigiéndose al centro del escenario, del resto de bailarines del *corps de ballet*. Wavelet describe el teatro, desde su misma arquitectura exterior y el modo en esta que organiza la llegada, la entrada y la distribución de asientos, de distancias y de visibilidad, hasta esta demostración del *corps de ballet* como un aparato para producir un efecto inmediato en el público, muy sugestivo[17].

[14] Bel en la citada conversación con Ana Janevski, véase a partir del 4'.
[15] "Estrella" o el bailarín o bailarina más destacados dentro de una compañía de ballet. A ellos se destinan los roles protagonistas. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, p. 370.
[16] WAVELET, *op. cit.*, p. 21. (Trad. propia).
[17] *Ibid.*, p. 21. (Trad. propia).

fig. 1

Véronique Doisneau sale a escena y se coloca en la zona iluminada (*fig.* 1). Lleva un micrófono de diadema, un tutú bajo el brazo derecho y unas zapatillas de ballet, en la mano izquierda una botella de agua; viste ropa ajustada que podemos asociar a la vestimenta que llevaría una bailarina cuando ensaya y prepara su repertorio. Dedica unos segundos a mirar el auditorio y se presenta. Da las buenas noches, cuenta con calma, tranquilamente —Wavelet lo describe como "nada efusivo, nada sentimental ni triste"[18]—, que se llama Véronique Doisneau, que está casada y que tiene dos hijos de seis y doce años, que tiene 42 años y se retirará en ocho días. También explica que es su última función en la Ópera de París. Se dirige entonces a los espectadores que están sentados más lejos del escenario y no pueden verla en detalle para decirles que se parece a la actriz Isabelle Huppert. Con este gesto remite a la mencionada arquitectura del teatro y su organización política de distribución, en este caso, de la visibilidad, en función de aquello que cada espectador ha pagado por su entrada; la arquitectura define así, visualmente a través de las distintas localidades y zonas una jerarquía entre quienes han pagado más y quienes menos. Para Wavelet, esta fórmula establece una jerarquía que le resulta difícil obviar y que condiciona su recepción de la pieza. Cuenta también que fue operada de una hernia discal a los veinte años, la totalidad del disco enfermo le fue extraída; después de aquello, nos dice,

[18] *Ibid.*, p. 22 (trad. propia).

no debería haber vuelto a bailar. En la jerarquía del ballet, explica, ella es una *subjet,* lo que significa que puede bailar las partes destinadas al *corps de ballet*, como los roles solistas. Gana 3.600 euros netos al mes, unos 23.000 francos franceses. Wavelet señala el efecto *des*ilusinante que este dato comporta: desvelar que la producción artítisca es un trabajo por el que se percibe un salario desactiva toda pretensión ilusionista o transcendente[19], aterriza a la obra y al artista en el mundo. De ello resulta un ejercicio de vinculación de la pieza y su recepción con un conjunto más amplio de cuestiones, como la pregunta por la ecología del hecho artístico, de las formas de vida en torno a las que se ocupa la investigación presentada en este trabajo. Doisneau dice que nunca ha sido una *étoile*, "la cuestión nunca ha surgido. Creo que no tenía el suficiente talento y era muy frágil físicamente". Su encuentro con Rudolf Nuréyev[20] fue fundamental para ella, porque les enseñó (a ella y el resto de la compañía) a respetar el sentido del gesto, del movimiento, a no interpretarlo. Para Wavelet esta referencia convoca cierta presencia autoritaria que no termina de concretarse, ¿respetar el movimiento?, ¿cuál es el sentido del gesto?, ¿quién lo determina?[21] Otra posible sugerencia que pueden despertar estas palabras es cierta noción de comunidad o grupo, de unos códigos precisos dentro de una economía precisa que son para Doisneau muy familiares; sobre ello volveremos más adelante. De él, de Nuréyev, disfruta especialmente bailando la segunda variación de *The Shades Pas de Trois* en el tercer acto de *La Bayadère*[22]. Deja el tutú y la botella de agua en el suelo, se dirige al fondo del escenario y comienza a bailar mientras tararea la música. La voz tiembla, se sofoca. Cuando termina, recibe el aplauso de los espectadores. La vemos y la oímos sofocada, tratando de recuperar el aliento descansando los brazos sobre las rodillas, encorvada. Bebe agua, se ajusta el micrófono y espera a que su respiración se normalice para volver a hablar. De esta parte bailada, me uno a Wavelet para afirmar que se experimenta cierta distancia al no sentirnos familiarizados con el género de ballet. Sin embargo, sí se desprende la completa certeza de que, por el contrario, lo que acabamos de ver resulta muy familiar para Doisneau, como indicábamos antes: forma parte de cierta cultura, una cultura con unos códigos específicos que no resultan del todo accesibles para quien no los conoce[23]. No obstante, sí resultan lo suficientemente *conocidos* para percibir cierto desajuste en nuestras expectativas: no esperaríamos ver a una bailarina de ballet exhausta en el escenario, no imaginaríamos oir su respiración agitada, ni verla enconrvarse.

---

[19] *Ibid.*, p. 23. Ramsay Burt valora esta cantidad como baja, en Ramsay BURT, "Revisiting 'No To Spectacle': *Self Unfinished* and *Véronique Doisneau*", *Forum Modernes Theater*, vol. 23, n.º 1, 2008, p. 56. El salario mínimo interprofesional en Francia rondaba en el 2005, cuando se realiza esta función, los 1.600 euros mensuales.

[20] Rudolf Nuréyev bailarín clásico ruso formado en la Unión Soviética y posteriormente, tras pedir asilo en París, trabajó para las principales compañías de ballet de París y Londres. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 257-258.

[21] WAVELET, *op. cit.*, p. 24.

[22] *La Bayadère* es un ballet de cuatro actos, compuesto por Marius Petipa, con libreto de Serguéi Judekov y música de Ludwig Minkus. Se estrenó en San Petersburgo en 1877 y forma parte del repertorio de muchas compañías de ballet clásico. La versión interpretada por Rudolf Nuréyev como bailarín solista en Londres en 1963 fue muy aplaudida y tuvo gran repercusión. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 52-53.

[23] WAVELET, *op. cit.*, p. 24.

Doisneau cuenta que sus ballets favoritos son los de Marius Petipa[24], Georges Balanchine[25], Rudolf Nuréyev, Jerome Robbins[26]; y los que menos Maurice Béjart[27] y Roland Petit[28]. Recordemos que precisamente esta sinceridad es lo que alentó a Bel a trabajar con Doisneau, una sinceridad que a lo largo de la investigación entendermos como una suerte de indisciplina, de deslizamiento dentro tanto de la estricta jerarquía del ballet en particular, como del trabajo cultural en general a tenor de las lógicas de eficiencia, competitividad y autoexigencia. Doisneau dice también haber aprendido mucho de Merce Cunningham: bailar en silencio y atender al ritmo de los otros bailarines. Anuncia que va a bailar una sección de la pieza *Points in Space*[29]. Se sienta para cambiarse de zapatillas (*fig.* 2) y se marcha de nuevo, pero hacia el otro extremo, al fondo del escenario.

fig. 2

[24] Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo, bailarín y arquitecto francés. Formó parte de la compañía del Ballet Imperial de San Petersburgo que, una vez retirado como bailarín, dirigió. Fue un destacado innovador dentro del género del ballet. Para más información y bibliografía, véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, p. 275.
[25] Coreógrafo y bailarín ruso (1904-1983) desarrolló su carrera en Estados Unidos donde fundó la New York City Ballet. Para más información y bibliografía, véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 39-41.
[26] Coreógrafo, bailarín y director estadounidense (1918-1998). Para más información y bibliografía, véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, p. 292.
[27] Coreógrafo y bailarín francés (1927-2007). Para más información y bibliografía, véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 55-56.
[28] Roland Petit (1924-2011) fue coreógrafo y bailarín francés de ballet formado en el ballet de la Ópera de París que abandonó para formar su propia compañía, *Ballets des Champs-Élysées*. Para más información y bibliografía, véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 275-276.
[29] *Points in Space* (1986) es una pieza de danza del coreógrafo estadounidense Merce Cunnigham (1919-2009). Formado en ballet, Cunningham trabajó en una corporalidad específica que revisaba los estrictos esquemas del ballet, tanto en relación con el movimiento del cuerpo como de la composición coreográfica. Específicamente en *Points in Space*, Cunningham buscó cuestionar la concepción espacial del ballet, que privilegia la perspectiva frontal, y partió de la consideración de que cualquier punto del escenario podía resultar igualmente interesante para la coreografía. Véase Alexandra CARTER, "Torse: There are no fixed points in space. Merce Cunningham and Jacqueline Lesschaeve", en *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres; Nueva York, Routledge, 1998, pp. 29-34.

Wavelet distingue ahora otro cuerpo, otros códigos, otro modo de ponerse en relación con el tiempo y el espacio[30]. Baila en silencio ahora, con un lenguaje distinto al anterior. Termina y sale de escena, vuelve a entrar con el aplauso del público. De nuevo se oye su respiración acelerada por el ejercicio mientras se cambia de nuevo las zapatillas, y se pone las anteriores. Mientras las ata a los tobillos, cuenta que le hubiera gustado interpretar roles masculinos, como por ejemplo, Abderame en *Raymonda* o el rol melancólico de *Quatre Temperaments* de Balanchine. Wavelet señala que le sorprende que en 2004, Doisneau tenga restringida la interpretación de ciertos roles en función de su género, podemos responderle que según a qué contextos se diriga o analice lo sorprendente es que se sorprenda. Sentada, una vez ha terminado de ponerse las zapatillas, Doisneau mira unos instantes al suelo, entre sus piernas extendidas. Y cuenta que su verdadero sueño hubiera sido interpretar *Giselle*[31]. Se pone en pie, tomando el tutú que se ajusta en la cintura y se dirige al fondo de escenario. Comienza a tararear antes de salir. El vídeo la muestra entre bastidores, de perfil, tarareando, y sale a escena bailando. En su voz podemos ir percibiendo, así como visualmente, cómo la coreografía se orienta hacia una mayor dificultad y desgaste físico a medida que se desarrolla. En determinados momentos en los que rota sobre sí misma con los brazos sobre la cabeza nos dice "sostenida/elevada por el compañero" (00:15:27; 00:15:44). Entonces nos resitúa en cierta historia del ballet, de la danza, convoca al resto de esa comunidad o grupo a la que aludíamos y que aunque ausente ella hace presente[32]. Sale del escenario al terminar y recibe otra ovación. Vuelve y se quita el tutú. Nos habla de la inspiración que han supuesto para ella las grandes bailarinas, como Yvette Chauviré[33], Natalia Makarova[34], Dominique Khalfouni[35], y, nos dice que actualmente le encanta ver bailar a Céline Talon[36], la encuentra sublime en la *Giselle* de Mats Ek[37]. Doisneau se sienta de espaldas a los espectadores y Talon *aparece* (00:17:42), interpretando *Giselle* con la música del ballet de fondo y la iluminación adquiere una tonalidad azul, distinta a la más neutra que dominaba antes el espacio. Esto y la música, que por primera vez oímos, resalta cierta apariencia fantasmal u onírica, más propia de lo que esperaríamos ver en una representación de ballet: la ilusión acerca del cuerpo en movimiento fluído que la economía de la representación de la danza procura. Una vez sola de nuevo, Doisneau

[30] WAVELET, *op. cit.*, p. 25. Véase también el apartado *3. Temporalidades de la danza* en el trabajo de investigación.
[31] Una de las obras fundamentales y más destacadas del ballet clásico romántico. Fue compuesto en 1841 para la Ópera de París, con música de Adolphe Adam (a excepción del *pas de deux* del Campesino, compuesto por Friedrich Burgmüller), coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli con libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 154-155.
[32] Véase el apartado *3. Temporalidades de la danza* en el trabajo de investigación.
[33] Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, p. 85.
[34] Véase *Ibid.*, p. 228.
[35] Bailarina francesa, fue *étoile* de la compañía de ballet de la Ópera de París entre 1976 hasta su progresiva retirada en 1990.
[36] Bailarina francesa de la Ópera de París de 1986 a 1998, actualmente es profesora de ballet en esta institución.
[37] Esta versión del coreógrafo y bailarín sueco Mats Ek (1945) fue estrenada en 1982 y suponía una revisión del ballet original, en la que prescinde del romanticismo para enfatizar el aspecto más dramático de la trama. Desde 1993 forma parte del repertorio de la Ópera de París. Véase Vida L. MIDGELOW, "Approaching reworkings of the ballet in theory and practice", en *Reworking the Ballet: Counter Narratives and Alternative Bodies*, Londres; Nueva York, Routledge, 2007, pp. 14-15 y ss.

cuenta que uno de los momentos más bellos del ballet clásico es una escena de *Lac des Cygnes*[38] donde 32 bailarinas del *corps de ballet* bailan juntas; sin embargo, en esa escena hay grandes intervalos de inmovilidad, de poses, "nos convertimos en decoración humana", describe, para resaltar a los *étoiles*. "Para nosotras [bailarinas del *corps de ballet*] es la cosa más terrible de hacer; yo, por ejemplo, quiero gritar o incluso abandonar el escenario". Después de estas palabras anuncia que va a bailar un extracto del segundo acto, para lo cual necesita la música de orquesta del ballet. Alza la cabeza y se dirige al fondo del teatro, tras el patio de butacas, donde pide a "Bruno", un técnico de sonido, que ponga la música. Con este gesto, de nuevo remite a la comunidad del ballet que involucra no solo a los bailarines, coreógrafos y partituras mencionadas, sino a un conjunto más amplio de profesionales y dispositivos Una vez esta comienza a sonar, Doisneau se coloca y pide que la pongan más alto. Entonces comienza a interpretar la sección que contiene, como ella apuntaba, numerosos momentos de quietud, en los que pueden reconocerse las poses del ballet: pies en tercera y cuarta posición; brazos en primera, segunda, quinta, *arabesques*… En varios momentos (00:22:15; 00:25:47; 00:26:38; *fig.* 3), Doisneau se mantiene quieta en la misma pose durante más de un minuto: pueden percibirse los temblores de sus manos y piernas, su esfuerzo por mantenerse inmóvil, su respiración. Lo mismo ocurre en otra parte de la coreografía (00:28:13; *fig.* 4) donde inmóvil con los brazos suspendidos de manera perpendicular al cuerpo puede apreciarse la dificultad para mantenerlos en el aire. El público comienza aplaudir cuando termina la música, pero Doisneau permanece inmóvil, esperando que comience la siguiente escena. Cuando comienza a sonar la música de esta, los aplausos cesan, Doisneau apenas continúa unos instantes y se detiene, abandonando la pose pese a que la música sigue sonando. Se queda detenida, mirando hacia abajo, con los brazos extendidos pegados al cuerpo, encorvándose levemente. Hace un gesto con las manos para indicar a Bruno que pare la música. Esta parte conforma la de mayor duranción bailada, diez minutos.

[38] *Lac des Cygnes* es un ballet ruso de cuatro actos, con libreto de Nikifor Begichev y Vasily Geltser y música de Piotr Ilich Chaikovski, estrenado en Moscú en 1877. Pese al poco reconocimiento que cosechó en su presentación, actualmente es una de las composiciones más interpretadas y está presente en el repertorio de numerosas compañías de ballet, siendo uno de los máximos exponentes del Ballet Imperial ruso. Véase CLARKE; VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 325-326.

fig. 3

fig. 4

Vuelve al centro del escenario: "Al final del espectáculo, me gusta oir la reacción de la audiencia y hacer las reverencias y saludos. Realiza tres, dos más clásicas con distintos brazos, y una última (moderna, según Bel[39]) más sencilla, inclinándose y apoyando las manos en los muslos, cerca de las rodillas. Con ello, Doisneau termina de modo convencional la actuación y la audiencia también, respondiendo con aplausos a cada uno de los *saluts*, que en su repetición se reafirman como códigos, como parte un lenguaje preciso al que hemos aludido y en el que, sin embargo, Doisneau y Bel han ido operando desplazamientos, sutiles desestabilizaciones que han condicionado nuestra aproximación no solo al ballet, sino a la figura de la bailarina, del coreógrafo y la coreografía, y de *nosotros* en tanto que espectadores de danza; y, en un sentido más amplio, de lo que *puede* un cuerpo cuando se expone vulnerable, falible y deseante entre otros cuerpos[40].

[39] WAVELET, *op. cit.*, p. 28.

[40] Nos hacemos eco aquí de las ideas de Baruch Spinoza y su conceptualización del cuerpo provista en Baruch SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico* [1677], Atilano Domínguez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2000, Tercera parte, Definiciones III, pp. 185-186.

Figs. 1-4: Jérôme Bel, *Véronique Doisneau* [2004], 2005. Palais Garnier, Opera de París ©jeromebel.fr. Imágenes disponibles en la web de Jérôme Bel: http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=6